

Ut Pictura Poesis

Billedspråk og narrativ i Guercinos Tancredi

Eirik Arff Gulseth Bøhn



Masteroppgave ved Institutt for filosofi, ide- og
kunsthistorie og klassiske språk

Veiledet av Professor Einar Pettersen

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2011

Ut pictura poesis

billedspråk og narrativ i Guercinos Tancredi



av

Eirik Arff Gulseth Bøhn

© Eirik Arff Gulseth Bøhn

2011

Ut Pictura Poesis: Billedspråk og narrativ i Guercinos Tancredi

Eirik Arff Gulseth Bøhn

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Summary

Guercinos pronounced change of style during his lasting production has been a critical and biographical topos since the earliest writerts. Subsequently the change has been analysed and explained with regard to internal and external artistic developments. Apart from Sybille Ebert-Schifferes 1992 article "Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?: Reflections on Guercino's narrative structure", the consequences of pictorial narrative has yet to be critically treated. In this thesis I present Guercinos two versions of *Erminia finding the wounded Tancredi* from c1619 and c1651 and analyse their style of narrative delivery. I examine the pictures' relations to their textual source in Tassos *Gerusalemme Liberata*, a textual source of considerable complexity. The analysis finds that Guercinos revision of his pictorial language corresponds with Tassos revision of his epic nearly a century earlier. The critical language of the reception of both Tasso and Guercino is somewhat alike, grounded on similar ideas of the likeness between poetry and painting as manifest in the interpretational paradigm of Ut Pictura Poesis. From this perspective the thesis examines the surplus narrative levels of Guercinos early *Tancredi* and the implications of this within the critical paradigm.

Forord

Mine møter med Guercino har brakt meg fra den skjøre og lysende *Cristo compianto* i London og til *Aurora* og *Petronilla* i Roma; fra *Samson* på Metropolitan og til den lille piazzaen i Cento, Emilia, hvor en skulpturert Guercino våker over pinakoteket der han er eneveldig. Jeg har alltid vendt tilbake til et *Tancredi* som aldri er det samme. Dette arbeidet har blitt til i mellomrommet mellom disse bildene og møtene og bærer i sitt beskjedne format lite vitnesbyrd om de faglige reisene som er foretatt. I dem har jeg vært konfrontert med en inkarnert barokk; flyktige opplevelser av en verden som insisterer på sin variasjon, engasjerer i sin illusjon, og som konfronterer med sin syntese og distanse. Guercino ser tilbake på oss, med et skjevt blikk, og minner oss på samme tid om nærheten og avstanden til et tidlig-moderne Italia som i det ene øyeblikk speiler oss selv, og i det neste når oss kun delvis og distansert.

På samme måte som det for Guercino ikke fantes et maleri uten en rekke forberedende studier har det for meg ikke vært noen endelig tekst uten en betydelig mengde skriving, modning og omskriving. Det ville være i høyeste grad ironisk om dette arbeidet skulle svekkes under et misforhold mellom form og innhold. Jeg håper, i den forsøkte balanseringen av det sensitivt sette og det akademisk vektige, å i det følgende ha unngått Tassos feil i dømmekraft: å revidere bort det gode og ende ved det platte.

En rekke personer har bidratt vesentlig til dette arbeidet. Jeg vil takke Doria-Pamphilj-familien og deres forhenværende og nåværende konservatorer, Dott. Andrea de Marchi og Dott.^{ssa}. Francesca Sinagra, som generøst har satt av tid til samtaler om *Tancredi*. Det norske institutt i Roma har vært til stor hjelp med bibliotek, et perspektiv fra Gianicolo og muliggjøringen av studier *in situ*, foruten hvilke det empiriske grunnlaget for arbeidet ville være umulig. Tilbakemeldingen fra et engasjert forum her har vært svært verdifullt, og jeg vil spesielt takke Instituttleder Turid Karlsen Seim, og doktor Line Cecilie Engh og doktorand Per Sigurd Styve for viktige innspill. Germana Graziosis utrettelige innsats har gitt innpass i Italias mange lukkede rom. Torgeir Melsæter har vært inspirerende selskap i Romas og Firenzes samlinger og i hans perspektiver på mesenkultur. Arne Holm har vært til stor hjelp med oppmuntring i vanskelige perioder. Blant mine mange gode bofeller og medstudenter skal spesielt Ellen Sagen har takk for følget.

The American Academy in Rome har gitt meg tilgang til uvurderlige kilder og et svært stimulerende miljø. Stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup og Disponent Eystein Magnus' legat har muliggjort de mange og givende reisene for hvilket jeg er svært takknemlig. Pinacoteca Civica Il Guercino i Cento har vært svært imøtekommende og stilt samlingen til disposisjon for fotografering. Også the Scottish National Gallery har vært svært hjelpelig.

Jeg vil også takke Federica Rigillo, John Øyvind Hovde og Kristoffer Tjøstheim for verdifullt selskap i Roma og turer til Capo di Monte, og Eirik Sand Johnsen for mange års felles utforskinger av barokkens musikalske univers. Ana Quesada har vært en viktig og kjær støtte gjennom arbeidet i Norge, og jeg er henne svært takknemlig.

To personer har bidratt på hver sin distinkte måte med uvurderlige perspektiver jeg setter svært høyt; Sandrina Dumitrascu og Victor Plahte Tschudi. Jeg håper å ha lykket i å formidle noe av den inspirasjonen disse har vekket i våre samtaler. Jeg ønsker spesielt å takke min familie for tålmodighet og forståelse. Hver og én har vært til svært stor hjelp og jeg takker dem her under ett for viktig hjelp.

Til slutt går en viktig takk til Professor Einar Pettersen, hvis inspirerende drivkraft jeg har å takke for retningen i mine studier og sjelsettende møter med kunst og liv.

I den grad en masteroppgave kan dedikeres er dette arbeidet til Oda.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1.
Teoretiske betraktninger	3.
Forskningshistorie: Guercino som objekt	9.
Guercino og det perifere utgangspunkt	14.
Stilforandringen: Dens natur, forklaring og effekt	28.
Guercinos <i>Erminia ritrova Tancredi ferito</i> 1619 formalt	39.
Tasso og <i>Gerusalemme Liberata</i>	45.
Mesen og form – Patronasjekontekst 1619	58.
Det sene <i>Tancredi</i>	63.
Ut Pictura Poesis	75.
Konklusjon	92.
Appendix 1: Begrepsavklaring retorikk	94.
Appendix 2: Teori og formspråk	96.
Appendix 3: Motreformasjon og bilde	98.
Bibliografi	99.

Av dette har jeg lært at en forfatter nødvendigvis skader boken sin ved å utgi den i et nytt, forandret opplag, selv om den er blitt poetisk forbedret.

Vi er mest mottagelige for det første inntrykket, og mennesket er skapt slik at det lar seg innbille det eventyrligste, men da sitter det også så fast at ve den som vil skrape det bort igjen og slette det.

Goethe, Den unge Werthers lidelser

Innledning

Guercino maler i 1619 et bilde av Erminia som finner den sårede Tancredi for Stefano Pignatelli, Scipione Borgheses nærmeste fortrolige (*fig.1*). Verket fremstiller en episode fra Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata*, som over de påfølgende tiårene skulle bli en av de hyppigst brukte motivkildene for maleriet. Når Guercino vender tilbake til samme motiv mer enn 30 år senere, er det et svært forskjellig bilde som presenteres for betrakteren (*fig.5*).

Hva er teksten som verkene er basert på? Tassos *Gersusalemme*, skrevet lenge før den virkelige etableringen av den visuelle fortolkningstradisjonen som fulgte det, er et episk dikt, et verk utformet på bakgrunn av forbilder fra klassisk poesi og klassisk poetikk, et bidrag til en poetisk debatt og en tematisk blanding av himmelsk og jordisk kjærlighet. En sterk spenning mellom klassiserende og progressivt, mellom ideologi og talent og mellom verk og resepsjonskultur preger epikken. Det var en spenning som skulle føre til en omfattende revideringsprosess, der verkets form og tematikk gjennomgikk en betydelig forandring. Og Tasso, fra sitt ståsted i en kultur preget av sterk kritikk og bevissthet om kunstformenenes formidlingskvaliteter, forstod selv betydningen av bilder i styringen av epikkens fortelling.

Bildene, med sine nært identiske motiver, er like men likevel ikke. En bevissthet om at noe har inntruffet i verkets fortelling gjør seg øyeblikkelig merket. For på tross av deres like fortellende bestanddeler; figurene, deres omgivelser og deres handlinger, har bildene ulike måter å fremlegge fortellingen på.

Guercino har i tiden mellom verkene gjennomgått en betydelig forandring i sitt formspråk. Bildene fremstår i sammenlikning så forskjellige at de synes å tilhøre to motstridende tradisjoner i sekstenhundretallsmaleriet. Noe fremstår som behersket og lukket i det sene bildet, slik det også gjør i andre sene fremstillinger av motiver kunstneren tidligere har behandlet. Det er en forandring som er observert, vurdert og analytisk dissekert siden kunstnerens samtid.

I denne disseksjonsprosessen er spørsmålet som stilles overfor stilforandringen vanligvis 'hva skjedde?', i betydningen: hva var årsaken til en så

voldsom forandring av stil? Uten å ignorere dette er spørsmålet jeg stiller i det følgende heller: 'hva skjer?', i betydningen: hva skjer med bildets fortelling og historien som fortelles når denne stilforandringen finner sted? Dette er mitt primære forskningsspørsmål. Hvor ligger Guercinos bilder langs den lange og komplekse tematiske akse som rommes av Tassos *Gerusalemme* som fortelling? Hvilken rolle har formspråket i fremstillingen av forskjellige historier? Narrativet kan ikke uforandret overleve forandringen i visuell retorikk. Dette medfører en del sekundære spørsmål: Hvilken overskytende narrativ mening finnes i Guercinos bilder? Hvordan relaterer dette til Guercinos øvrige produksjon i periodene bildene males? Kan mesensituasjonen forstås som utslagsgivende for forandringen? Og det endelige spørsmålet: Hva er konsekvensen av forandringen i måten Guercino forteller Tassos historie på innenfor en kultur som vurderer maleriet etter dets fortellende kvaliteter på et litterært teoretisk grunnlag?

Oppgaven er basert på formal lesning av bildet og holder hele veien denne forankringen i verket, mens det leses videre mot tekst. Videre vendes lesningen av bildet som formalt objekt, som visualisering av tekst, og som referanse til andre bilder, mot kontekstuelle forhold, delt mellom patronasje og kritisk resepsjon. Spørsmålene her blir hvilke mesenkontekstuelle forhold kan forklare forskjellen mellom verkene, og hva som er de teoretiske implikasjonene av forskjellen i den samtidige kritiske resepsjonen. Analysen begynner slik i verket som formalobjekt, og ender i dets kulturelle kontekst i videre forstand. Med denne bevegeligheten i analytisk perspektiv håper jeg å danne en solid plattform for forståelsen av verkene som fortellende bilder.

Teoretiske betraktninger

Til tross for sterkt divergerende formspråk er det raskt klart at Guercinos tidlige og sene fremstillinger av Erminia som finner den sårede Tancredi ivaretar en grunnleggende lik kompositorisk idé. I tråd med Tassos canto forekommer de to protagonistene med Vafrino og hesten som biroller i et åpent landskap. Arrangeringen av figurene er speilvendt den samme, til tross for at figurene har fått mer avstand mellom hverandre i det sene bildet. Deres klær er omtrent like, om enn forskjellig formidlet. Bildets ikonografiske attributter, tilhørende den verden som utgjør det klare meningsdannende nivå i klassisk maleri, er identiske. Likevel virker det som om verkene presenterer vidt forskjellige historier. Dermed oppstår et spørsmål om meningsnivåer i verkene. Paradokset er: Om to uavhengige forfattere gav en deskriptiv skildring av hvert sitt verk ville de i teorien kunne være identiske. Om de samme to skulle skrevet to assosiative ekfraser ville de kunne fremlegge to vidt forskjellige narrativer. Det blir øyeblikkelig klart at verkenes forskjellige historier er følger av deres fortellende språk.

I det som følger har jeg primært kontekstualisert Guercinos versjoner i historiske sammenhenger; deres plassering i kunstnerens øvrige produksjon, som objekter for resepsjon og som fortolkninger av deres felles tekstlige kilde. På grunn omfanget av denne kontekstualiseringen, og potensielt store teoretiske og metodiske konflikter, har jeg ikke valgt i særlig grad å teoretisere de forskjellige meningsstrukturene i verkene. Drøfting av disse er holdt innenfor en terminologi som jeg håper er enhetlig og forståelig. En fruktbar tilnærming kunne kanskje være systematisering og drøfting av visuelle lingvistiske strukturer i verkene. Jeg begrenser meg til å foreslå en inngang til dette: En plassering av verkene langs Norman Brysons akse av *figuralt* og *diskursivt* ville kunne isolere en del elementer som primært *visuelle* og slik skape en distinksjon mot det direkte meningsbærende, ikonografiske nivå. Deretter vil det åpne seg svært mange muligheter for betegning og hierarkisering av meningsstrata i dette visuelle domenet, fra klassiske distinksjoner mellom symbol og allegori og til en semiotisk tegnforståelse etter forskjellige modeller. Innenfor denne oppgavens omfang og historiske perspektiv tror jeg en slik fortolkning ville kunne skade argumentasjonen. Heller enn å gjøre dette holder jeg meg til et historisk perspektiv, og går ikke utover begreper som *denotert mening*, forstått som direkte signifiserende og tekstlig referensiell mening, og *konnotert mening*, forstått som assosiativ eller implisert mening. Jeg ønsker slik å legge argumentasjonen på et dynamisk og anvendelig nivå. I adskillelsen av barokk emosjonalisme og klassisk retorikk vil jeg anvende en del historisk forståelse av retorikk. Dette er ikke ment å referere til moderne forestillinger om retorikk, men til de lesningene av antikke kilder som preget aristotelisk diskurs i visuelle og litterære kunstdiskurser i Cinquecento og Seicento.

Store deler av argumentasjonen dreier seg om mening som kan betegnes som sekundær; en implisert mening som overskrider den klare referensialiteten i det ikonografiske attributtet. Dette kan forstås som en verden av ikonologisk mening. Det kunne i denne sammenhengen være fruktbart å markere en distinksjon mellom det åpne og lukkede signifiserende i en klassisk distinksjon av allegori og symbol, men man møter her definisjonsproblemer i Seicentos forståelse av disse begrepene, og en

tilstrekkelig grundig gjennomgang av deres betydninger for å forankre argumentasjonen ville langt overgå oppgavens omfangsmessige avgrensing.¹

En komparativ behandling av to verker fra hver sin ende av en kronologisk akse og innenfor en markant utvikling av stil fordrer forsiktighet for å forebygge en formaldeterminisme. Det forekommer meg svært viktig, i behandlingen av stil som foranderlig langs en kronologisk akse, å ikke være bundet til tanken om bunden og forutbestemt utvikling, til tross for at vi i tilfellet Guercino står overfor en svært sterk retningsendring i formspråk utover produksjonen. Samtidig ønsker jeg å til dels polarisere verkene som isolerte objekter, øyeblikk eller hendelser i dynamisk relasjon til hverandre.

I vurderingen av verkenes sterkt forskjelligartede strukturer er det til hjelp at Guercino var en tydelig ikke-intellektuell maler. Dette bidrar til å distansere analysen fra forfatterintensjon, hvilket er et gode fordi stilforandringens karakter nødvendigvis reiser spørsmål om bakenforliggende motiver. Nettopp her ligger også en vesentlig spenning mellom på den ene side en kritisk diskurs som vurderer formale elementer som linje, farge og komposisjon med en dyp teoretisk forankring, og på den andre en markant forandring i bruken av disse i kunstverket, som sammenfaller med den kritiske diskursen, innenfor produksjonen til en kunstner med et i utgangspunktet tydelig ateoretisk forhold til disse prinsippene. Til forskjell har vi i vurderingen av Tassos forandring av sitt episke verk en kunstner som aktivt deltar i og bevisst korrigerer etter en slik teoretisk diskurs.

Min lesning av Panofsky ligger under hele argumentasjonen. Men idet jeg finner den endelige formuleringen av hans ikonologiske system til dels i konflikt med hans tidligere teoretiske skrifter, er det heller ikke anledning til en dyptgående definering av meningsstrata innenfor denne rammen.² Forenklet sett kan jeg likevel skissere at min bruk av *Ikonografi* omfatter verkets direkte meningsdenoterende referensielle elementer; som utgjort av en verden av attributter; mens det langt flyktigere begrepet *Ikonologi* her brukes overordnet om kontekstuell og konnotert

¹ En utfordring i behandlingen av bilder som historiske objekter ligger i å opprettholde terminologisk integritet og på samme tid å bruke et begrepsapparat som er ekspressivt dekkende. Enkelte begreper er bevisst brukt som anakronistiske projeksjoner på objektet, mens andre er hentet fra objektenes diskursive kontekst. Jeg håper forskjellen fremgår tydelig.

² Det er min hensikt at denne respekten for det teoretiske utgangspunktet skal styrke heller enn forringe argumentasjonen.

mening, ikke bare en gitt kulturs symbolforståelse. Til tross for at essayet *What is Baroque?* er en mer estetisk-teoretisk enn metodisk tekst er Panofskys refleksjoner om spenninger mellom illusjon og distanse grunnleggende i min måte å se barokk på.

Wölfflins systematisering av kvaliteter under begrepene *Barokk* og *Klassisk* har for alltid preget vår *Anschauung* av sekstenhundretallets kunst.³ Til tross for kritikken av *Zeitgeist-historisme* og avskrivningen av Wölfflins teoretiske fundament kommer de wölfflinske begrepene uunngåelig til overflaten i beskrivelsen av det formale objektet. Det er av største viktighet å markere grensene for dette språkets gyldighet og å ivareta bevissthet om terminologiens innvirkning på betraktningsmåter. Min bruk av slike begreper er i sterkeste grad kursivert av kritisk forståelse. Jeg finner det ikke nødvendig å skulle presisere nærmere at jeg ikke holder *Malerische* kvaliteter som antitesisk reaksjon på høyrenessansens formspråk. Men Wölfflins begreper er av uvurderlig viktighet i min historiske vurdering av Seicentos betraktningsmåter. En liknende distinksjon mellom *Barokke* og *Klassiske* kvaliteter som den Wölfflin benytter informerte kritisk diskurs i Seicento. Vår kritikk av Wölfflins teori som er en forlengelse av denne humanistiske fortolkningstradisjonen tydeliggjør også hvilke forbehold vi må gjøre i møte med Seicentos fjernt beslektede kritiske tradisjon. Det var en Wölfflinsk distinksjon av formale kvaliteter som betinget Seicentos betraktningsmåte til gjentatte ganger å sette likhetstegn mellom Guercino og Caravaggio, hvis uttrykk i dag sees som svært forskjellige.⁴ Vår kritiske lesning av Wölfflin tydeliggjør også i hvilken grad vår fortolkning av det italienske maleriet i annen halvdel av femtenhundretallet og utover sekstenhundretallet stadig er betinget av kategorier etablert i denne kunstens samtidige diskursive kontekst. Det er kun i relativt nyere tid at avgrensning og forklaring av begreper som *manierisme*, *maniera*, *anti-maniera* og *tridentinsk stil* har gitt et fruktbart utgangspunkt for diskurs. Vi finner vår lesning av Guercino preget av en idé om Carraccienes anti-manieristiske revolusjon etablert av klassiske teoretikere som Malvasia og Bellori i andre halvdel av det 17. århundre. Derfor har også de wölfflinske begrepene gyldighet som markører

³ Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. oversatt av M. D. Tottinger. New York: Dover Publications, 1950.

⁴ Den kritiske vurderingen av de binære begrepene som informerer Seicentos kritiske vokabular er svært utfordrende og krever nærlesning fordi begrepsmutasjonene er subtile. Der hvor drøfting av disse er mulig er de kort berørt. For øvrig er de grovt skissert som vide samlebegreper som er såpass håndterlige at de fremstår med en viss terminologisk kontinuitet i Seicentos diskurs.

for en historisk divisjon. Men deres lukkede egenskaper i møte med bildet må ikke undervurderes, og det er derfor med største forsiktighet de her tidvis besøkes. Det er først etter frigjøringen av objektene fra disse narrative at vi kan vende tilbake til en analyse og finne at Annibales og Lodovicos tegning etter den levende modellen i studio i realiteten representerte et brudd med en generell tradisjon av mer syntetiske billedtilnærminger. Selv om dette nå er godt etablert forekommer det stadig simplistiske likhetstegn mellom en Carracci-naturalisme og Guercinos naturalisme i litteraturen.

Min fortolkning av Guercinos stilutvikling og hans tidlige og sene bilde forholder seg nødvendigvis til disse historiske narrative. Dette er drøftet fortløpende i teksten. Guercinos stilforandring er så markant at den relativt komfortabelt, om enn forenklet, vil kunne plasseres innenfor vide definisjoner av noe som kalles *Barokk* og *Klassisk*. Resepsjonskritikk i møte med produksjonen er derfor viktig, og tilbakevendende.⁵

Opgavens problem har ikke mange direkte forløpere i forskningslitteraturen. Like før dette arbeidet går i trykken har jeg blitt klar over Lorenzo Pericolos nylig utkomne bok om forhold mellom formspråk og formidling av narrativ i Caravaggios produksjon.⁶ Jeg har ikke gjort meg mer enn overfladisk kjent med verket, men siterer fra forordet:

It does not seem that early modern pictorial narrative...represents a topic of interest to contemporary scholarship. I find this indifference rather puzzling because painting is paradigmatically assimilated to narration by artists and art theorists from the fifteenth century onward...That many early modern paintings are designed to narrate is either taken for granted or deemed irrelevant by scholars for one single reason: the structures and mechanisms of pictorial narrative do not appear to offer enough ground for analysis and interpretation. That is, examining the means by which an artist narrates through an image does not seem to affect the exegesis of the artwork's "content," the only element that lends itself to being easily decoded in terms of

⁵ Et kritisk moment ved den fortløpende bruken av kritisk litteratur fra 1600-tallet er balanseringen og distingveringen i lesningen av en før-vitenskapelig litterær produksjon mellom på den ene siden det faktisk historiske og det anekdotiske og poetiske, og på den andre siden den fortløpende bruken av denne resepsjonen, uavhengig av dens faktiske gyldighet i møte med verkene, som en innfallsvinkel for undersøkelse. Biografiske og kunstkritiske kilder er hele tiden brukt med den største forsiktighet, og jeg håper det fremgår tydelig hvor mer spekulative vurderinger i litteraturen er brukt som analytisk utgangspunkt heller enn å være akseptert på sitt gode navn.

⁶ Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the Istorica in Early Modern Painting*, London: Harvey Miller, 2011.

ideaologu, culture, society, and history...In a sense, the disinterest for visual sources is intrinsically germane to the mistrust of images as "texts" of interpretation.⁷

Jeg håper uvitende om bokens eksistens å ha berørt noen av problemene Pericolo her beskriver. Jeg håper også at et kontinuerlig blikk på teksten som et sammensatt objekt i spenning mellom forskjellige elementer beriker forståelsen av bildet som fortellende. Heller enn å se to bilders formidling av ett narrativ som er en konstant størrelse behandler jeg teksten i seg selv, gjennom en analyse av dets indre konflikter, som et flytende objekt. Bildene er dynamiske visuelle manifestasjoner av en tekst som også er i bevegelse.

Sammenstillingen av tekst og bilde fortøner seg tidvis som enklere enn den er, og tidvis utelater analyser ledd som fundamentalt skiller disse mediene. Seicentos kritiske tradisjon markerer nettopp et forsøk på å transcendere de uoverkommelige skillene mellom et temporalt og simultant fortellende medium gjennom *Paragonen*, i negasjon av Lessings og Greenbergs gamle og nye *Laokoön*. Denne prosessen er i oppgaven på samme tid et utgangspunkt for billedanalyse og et resepsjonshistorisk objekt. Doktrinen *Ut Pictura Poesis* er for Seicento en sannhet; for oss et historisk analytisk perspektiv.

Fordi jeg analyserer tekst og bilde som fortellende verker vil det nødvendigvis være gunstig å benytte en fleksibel terminologi der enkelte beskrivende begreper er symmetriske eller utbyttbare mellom kunstformene. På denne måten vil maleriet for eksempel tidvis forstås som *tekst*, uten at jeg ønsker å kvalifisere dette med omfattende semiotiske begrepsavklaringer. Jeg finner bruken av dette legitim fordi både tekst og bilde består av tegn i et fortellende tekstlig eller visuelt språk, og fordi en relatert oppfatning var gjennomgående i sekstenhundretallets forestilling om søsterkunstartene. Dette omtales fortløpende.

⁷ Pericolo, 3. Min observasjon av ekfraseproblemet i møte med de to *Tancredi* er formulert før jeg kom over denne boken.

To kilder er av større betydning i oppgaven enn andre. De relaterte delene av min analyse hviler tungt på Denis Mahons studier av Guercino. Hans kombinasjon av sensitive formale analyser og svært grundige lesninger av historiske kilder representerer et omfangsrikt og grunnleggende korpus rundt Guercino. Dette er standarden for mine referanser. På samme måte utgjør Rensselaer W. Lees studier av fortolkningstradisjonen *Ut Pictura Poesis* og utviklingen av Tasso-ikonografi fundamentet for oppgavens behandling av disse momentene.

Berøringspunkter mellom bilde og kultur byr på spesifikke utfordringer i vårt tilfelle. Slutningskritiske problemstillinger oppstår ved blant annet klassisk teori som forklaring på stilforandringen. Jeg har funnet Baxandalls slutningskritiske korrektiver spesielt gunstige i min vurdering av bilder som historiske objekter, og hans tanker underligger hele arbeidet.

Hva er stil? Stilforandringen kan forstås som en konsekvens av en intern eller ekstern utvikling. Skillet fremstår for meg som syntetisk. Min analyse av Guercinos stilforandring sikter ikke mot en forståelse av forandringer i stil som resultat av en prosess hos kunstneren isolert⁸, men ser denne prosessen som en følge av Guercinos tilhørighet i hans kultur.

Oppgavens problemstilling gjør det nødvendig å innta svært forskjellige perspektiver, til tider nære verket, og til tider på betydelig avstand. Den bringer analysen fra verket til en vid historisk kontekst. Med dette åpner oppgaven for en stor bredde i underordnede forskningsspørsmål, og det blir prekært å opprettholde presisjon og tydelighet i det teoretiske og metodiske rammeverket. Jeg håper å ha lykket i dette, mens oppgaven kretser rundt verket og teksten.

⁸ Tizians stilutvikling synes å ha vært spesielt utsatt for dette

Forskningshistorie: Guercino som objekt

Stilforandringen som forekommer i Guercinos kunstnerskap har vært en kritisk topos siden den opprinnelige resepsjonen. I årene rett forut for og under Romaoppholdet 1621-23 var han blant de aller fremste representantene for et dynamisk og uttrykksfullt maleri som nådde et klimaks av popularitet og ekspressivitet med Lanfrancos kuppel i *S Andrea della Valle* og Cortonas Barberinifreske, og som siden skulle komme til å kalles *barokk*. Et verk som *S Crisogono*, malt for en betydelig politisk redusert kardinal Borghese med et sterkt promoteringsbehov, var så dynamisk i lyssetting, koloritt og komposisjon at Lanfrancos kuppel i ettertid fremstår som et arkaiserende ekko av Correggio i Parma. *Aurora* forutså vesentlige aspekter ved Cortonas takfreske for Urban VIII med over ti år, og stod i en polemisk formal kontrast til Renis løsning av samme motiv. Mot hverandre fremstår disse freskene, i det minste på overflaten, som maktdemonstrasjoner av antitetiske formspråk. Men Guercino vendte seg ikke lenge etter *Aurora* og de andre romerske arbeidene mot det klassiske formspråket Renis representerte og fortsatte i denne retningen ut produksjonen, med verker som med større klarhet og letthet eksemplifiserer en gren av barokk klassisisme som er nær Reni, Domenichino og Bolognas klassiske tradisjon.

Her fantes et potent materiale for klassiske teoretikere, som i retrospektiv vurdering fra den fremskridende konvensjonaliseringen av et klassisk-teoretisk ståsted i annen halvdel av Seicento ville etablere genealogier for det høyerestående klare maleriet. Som konvertitt fra et formspråk assosiert med Caravaggismens mangler til det ideelle eksempel i Rafael og Reni var Guercino et eksempel på en aspirasjon mot et høyere formspråk. Francesco Scannelli, lege, prest og kunstdilettant, var en av få

som beklaget utviklingen som han så forekomme hos Guercino og andre førsterangs malere av intuitiv og energisk disposisjon.⁹

Den resulterende kritiske toposen om Guercinos stilforandring har siden fulgt kunstner og verk. Det som stod på spill i skrivingen av historien om bolognesisk klassisisme var etableringen av et narrativ om at tilbakeføringen av maleriet til naturens eksempel og en eklektisk bruk av det beste av italiensk maleris regionale skoler i renessansen hadde frigjort maleriet fra manieraens synteser og lagt grunnlaget for et stadig sterkere klassisk formspråk som nå, i forfatterens samtid, var vinnende. Guercinos selvstudium av et alter av Lodovico¹⁰ i den provinsielle konteksten av Cento representerte for en biograf som Malvasia¹¹ et eksempel på studium av forbilde i et maleri som i sin tur var et studium av naturen. Guercino ble slik innskrevet i narrativet om de samlede Carraccienes eklektisk-naturalistiske revolusjon; en forestilling som tidvis fremdeles forekommer i litteraturen.

Guercino som objekt er altså fra de tidligste kildene preget av en sterk campanilisme med idealistiske agendaer. Denne litteraturens karakter tatt i betraktning kommer bruken av disse kildene under alle problemene som har møtt moderne fortolkning siden Vasari. Den fremste kilden om Guercino, Malvasias *Felsina Pittrice*, er preget av Vasari-problemet. Det er til dels til hjelp at Malvasia tidvis, i sin sans for det litterært tiltalende og anekdotiske, er såpass forenkende og omtrentlig i sin tilnærming til faktiske opplysninger at den moderne leseren stadig blir minnet om behovet for kritisk vurdering av kilden.¹² De samme problemene gjelder enkelte andre tidlige kilder som Passeris *Vite*. I første halvdel av 1700-tallet er narrativet om stilforandringen for all fremtid nedfelt i litteraturen, og Baruffaldi holder det for sant at årsaken lå i Guercinos kopiering av Reni.¹³

⁹ Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura: Overo trattato diviso in due libri*, (Modena, 1657). De klassiske teoretikerne inkludert Scannelli vil presenteres utover i oppgaven.

¹⁰ Det spesielt interessante tilfellet av Guercinos studium av dette bildet og dets resulterende kallenavn er viet en del plass i oppgaven.

¹¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de pittori bolognesi*, (Bologna, 1678).

¹² For en gjennomgang av Malvasias etterrettelighet, som tidvis er langt større enn man kunne anta, se Denis Mahon, *Il Guercino: Catalogo critico dei dipinti*, med innledning av Cesare Gnudi, 2. utg. (Bologna: Alfa, 1968).

¹³ Denis Mahon, *Studies in seicento art and theory*, faksimile av 1. utg. (London: Warburg Institute, 1971), 47.

Gjenoppdagelsen av Guercino i nyere tid kommer med Matteo Marangoni. Stilforandringen som kritisk topos fortsetter her, og Marangoni etablerer her en senere populær fortolkning om at den tidlige, barokke Guercino var den sanne Guercino. Dette er en observasjon gjort under det tidlige 1900-tallets gjenreisning av barokken og reflekterer dette utgangspunktet. Likevel er det et spørsmål av betydelig interesse, og det reises, men nå uten verdivurdering, av Denis Mahon. Mahons studier av Guercino går tilbake til '30-tallet, og med *Studies in Seicento art and theory* av 1947 etablerer han seg, gjennom sensitive formale analyser og dyptgående nærlesninger av teoretiske og biografiske kilder, som autoritet på feltet. Mahons studium er i vesentlighet en dyptgående kritisk vurdering av stilforandringen og dens årsak. Mahons konklusjon er at klassisk malerikritikk gjorde seg gjeldende for Guercino i Roma og medførte en korrigering av hans opprinnelige formspråk. En utstilling i 1968 førte til publiseringen av en omfattende monografisk katalog av Mahon, som siden er blitt det primære referanseverket. Prisco Bagni har gjort viktige studier av Guercinos elever.¹⁴

Guercino var og er svært berømt for sine tegninger, og det finnes et bredt forskningskorpus om de mange overleverte tegnede studiene omtalt i Mahons katalog om tegninger som etterfulgte malerikatalogen i 1969.

Senere forskning, som David M. Stones katalog til en ny utstilling i 1991, har vært viet en utfylling av kontekstualiseringen av Guercino i utviklingen av barokk maleri, med fokus på formal originalitet. Nyere litteratur har problematisert Mahons slutning om teoriens innvirkning på stilutviklingen og kontekstualisert formspråket i eksempelvis teatertradisjon i det tidligmoderne Emilia.¹⁵

Et nytt og viktig nivå i vurderingen av Guercinos stilutvikling har vært spørsmålet om bildets forhold til dets betrakter. Dette presenteres med Ebert-Schifferer, som peker på at Guercinos tidlige stil involverer sin betrakter mens den sene distanserer.

¹⁴ Prisco Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, (Bologna: Nuova Alfa, 1986).

¹⁵ Shilpa Prasad, *Guercino: Stylistic evolution in focus*, (Michigan: Michigan University press, 2006).

Guercinos *Libro di conti* har vært en svært nyttig ressurs i kartleggingen av studiopraksis og sosiale aspekter rundt billedhandel i Seicento.¹⁶ Guercinos rigide betalingssystem har medført en del interessant korrespondanse med mesener, som er behandlet i denne forskningen. En del litteratur har også tilkommet i senere tid om Guercino i kjønnsperspektiv.

Oppgavens posisjonering i det forskningsmessige landskapet

Min fortolkning av Guercino bygger på den formale interessen og tilhører dermed til dels tradisjonen fra Mahon og Stone. Konstateringen av en stilforandring og den strukturelle analysen av den er i moderne forskning gjort først og fremst av disse to. Forklaring av forandringen i kontekstuelle forhold gjøres også i denne litteraturen.¹⁷ Min relasjon til disse to punktene er å gjøre mine egne observasjoner om forandringen basert på verker som ikke tidligere er nærlest med dette formålet, og å veie Stones og Mahons forklaringer på fenomenet mot hverandre. Jeg forholder meg til disse punktene ved å gjøre mine egne observasjoner om stilforandringen basert på verker som ikke tidligere er nærlest med dette formålet, og ved kortfattet å veie Stones og Mahons forklaringen på fenomenet mot hverandre. Videre er min drøfting til dels relatert til Ebert-Schifferer gjennom mitt fokus på verkenes formidlende kvaliteter. Jeg vil her redegjøre kort for Ebert-Schifferers perspektiv og kritisere det.

Ebert-Schifferers observasjon er at Guercinos tidlige og sene formspråk henholdsvis trekker betrakteren inn i emosjonell deltagelse gjennom illusjonisme, og appellerer til distansert og passiv kontemplasjon foran et sluttet og avsondret billedkosmos. Gjennom gjentatte eksempler viser artikkelen denne forskjellen. Men bortsett fra dette deltagelsesaspektet er ikke meningsgenereringen som resulterer fra bytte i stil behandlet. Spenningen er mellom på den ene side en illusjonisme, hvis mål er å bryte ned hinnen mellom betrakter- og billedsfære, og på den andre siden de aspekter som markerer kunstverkets distanse og syntese; elementer som holder verket

¹⁶ Richard E. Spear, "Guercino's 'prix-fixe': Observations on studio practices and Guercino's paintings and art marketing in Emilia". *The Burlington magazine* 136, nr. 1098 (Sept. 1994)., Daniel M. Unger, "Guercino's paintings and his patrons' politics in early modern Italy". *Renaissance Quarterly* 64, nr. 1 (Vår 2011).

¹⁷ Stone følger Scannellis utsagn og hevder en markedspreferanse som forandringens opphav, mens Mahon ser en teoretisk korrigerende årsak.

i flaten og insisterer på dets konstruksjon og isolerer det fra betrakterens virkelighet. Her viser Ebert-Schifferer en kontinuitet med Panofskys analyse av barokk som fenomen. Guercinos bevegelse mellom tidlig og sen stil er godt materiale for dette, og Ebert-Schiffer etablerer i sin artikkel, gjennom henvisning til flere eksempler på behandling av samme motiv med stort kronologisk spenn, et konstant mønster av henholdsvis appell til deltagelse og emosjon og distansert kontemplasjon i tidlige og sene verker.

Som grunnlag for dette trekker Ebert-Schifferer på bakgrunn av en lang tradisjon for denne typen fortolkning inn posti-tridentisk teologi: "The earliest stage, which promotes self-knowledge in the viewer through active participation, can hardly have corresponded to the contemplative edificatiopn that post-Tridentine theology sought to promote."¹⁸ Jeg er kritisk til en slik argumentasjon, som forsøker å sammenføye Tridentinerkonsilets 25. dekret og formale trekk ved faktiske verker. En slik fortolkning har vist seg vanskelig.¹⁹ På grunn av konsilets manglende enhetlighet som historisk fenomen har det vist seg i like stor grad anvendelig som forklaring på "barokk" så vel som "manieristisk" maleri. Ebert-Schifferer etablerer med artikkelen forskjellen i hvordan verket henvender seg til en implisert betrakter. Men konsekvensene for formidling av det tekstlige utgangspunktet er ikke behandlet utover dette. Artikkelen leser de tidlige og sene versjonene av et motiv som representanter for to forskjellige narrative strukturer med samme referensialitet. Eller, at verkene gjennom to forskjellige strategier ankommer den samme fortellingen på forskjellige måter, men at betrakterens deltagelse i dette narrative, som emosjonelt deltagende eller passivt kontemplerende, er forskjelligartet. I motsetning til dette er min interesse rettet mot mutasjonen i det fortalte narrative i et tidlig og sent verk. Artikkelen hevder at det retoriske har tilkommet med Guercinos sene behandling av et motiv. Jeg hevder at den retoriske strukturen er forandret, og det er her min undersøkelse begynner, i den grunnleggende påstanden at et narrativ som formidles gjennom en forandret formal struktur nødvendigvis ikke kan forstås som intakt og uforandret. Oppgavens prosjekt er dermed å se narrativ mening basert på den samme fortellingen som forandret gjennom en forandret formidlingsform. Dette er et forsøk,

¹⁸ Sybille Ebert-Schifferer. "Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?: Reflections on Guercino's narrative structure". I *Guercino: Master Painter of the baroque*, redigert av Denis Mahon, (Washington: National gallery of art, 1992).

¹⁹ For min behandling av dette problemet, se Appendiks FØRE.

paradoksalt i sammenstillingen av bilde og tekst, på å frigjøre bildet fra tekstlig dominans.

Mitt videre bidrag er å tilbakeføre analysen av forskjellige narrative strukturer til det tekstlige utgangspunktet og kartlegge mutasjonen av dets narrativ i bevegelsen fra Guercinos tidlige og sene billedspråk. En kunsthistorisk fremgangsmåte kan tidvis synes å være identifiseringen av den tekstlig passasjen verket referer til og fortolkningen av verket i forhold til dette, uten å utgrave teksten i særlig grad. Bildets kompleksitet peker dermed i analysen tilbake til en tekst som fortolkes som enhetlig og konstant. Heller enn å finne Tassos canto og lese Guercinos bilder mot den isolert sett, har jeg problematisert teksten som formalt og kontekstuel objekt. Slik håper jeg å ha tilført sammenlikningsgrunnlaget den samme kompleksiteten som den jeg undersøker i bildene. En slik oppmerksomhet virker naturlig om verket skal forstås i relasjon til dets tekstlige kilde. Kombinasjonen av dette med en kontekstualisering i lesning av malerienes 1. teoretisk kritiske og 2. mesenmessige forhold utgjør mitt bidrag til forskningslitteraturen. Slik retter oppgaven seg mot å lese verkets formale kvaliteter, å undersøke dets relasjon til det tekstlige utgangspunktet og å plassere disse forskjellige tekstlige refereringsmåtene i historisk kontekst.

Guercino og det perifere utgangspunkt: naturalisme

Quà vi è un giovane di patria di Cento, che dipinge con somma felicità d'invenzione. È gran disegnatore, e felicissimo coloritore: è mostro di natura, e miracolo da far stupire chi vede le sue opere. Non dico nulla: ei fa rimaner stupidi li primi pittori: basta il vedrà al suo ritorno.²⁰ *Lodovico Carracci*.

²⁰ Lodovico Carracci i brev til Don Ferrante Carlo di Parma, 25. oktober 1617. Sitert i Mahon 1968, s. 45. Brevet er første gang trykket i Monsignor Giovanni Bottari, *Raccolta di Lettere sulla Pittura*, I, (Roma, 1754). Bottari opplyser at brevet er adressert til Don Ferrante. Det er del av en korrespondanse i flere ledd, og i et tidligere brev, av 19 juli samme år, skriver Lodovcio: "...e pur gionto un ms Gio Francesco da Cento e qua per fare certi quadri al S.^{or} Cardinale Arcivescovo e si porta eroicamente." ibid. Enkelte kilder, som Prasads *Stylistic evolution in focus*, oversetter her *mostro di natura* med *freak of nature*. Det er imidlertid innlysende at begrepet heller skal forstås som *naturbegavelse* eller *talent av natur*. Fordi betydningen av Guercinos sjeløydhet for persepsjon av rom er omdiskutert er den

I 1591, samme år som Guercino fødes, kommer Lodovico Carraccis *Sacra famiglia con S Francesco due angeli e donatori*²¹ til byens Cappuccinerkirke, SS. Trinità. (fig.6) Verket er egnens første barokke altertavle.²²

Verkets ankomst viser utbredelsen av Carraccienes idealistisk-naturalistiske prosjekt, hyllt av majoriteten av samtidige kritikere som en reform av maleriet, tuftet på naturstudiet og de heroiske eksemplene i Michelangelo og Rafael, og i programmatisk opposisjon til den sene manierismens religiøse kunst.²³ Dette er i hvert fall implikasjonen i den biografiske litteraturen: alterets ankomst er Carraccienes inntog.

Inntog i hva? Selv om Cento ligger i lik avstand fra Bologna og Ferrara²⁴, kunstsentra med definerte og selvbevisste skoler som dominerer Emilia-regionen, er den kunstnerisk en periferi. At den lille byen får en altertavle av den nye bolognesiske skolen er derfor ikke uten betydning for en ellers liten, lokal og selvsuffisient kunstnerisk virksomhet. Lodovicos altertavle har potensielt betydelig gjennomslagskraft.

I følge biografen Carlo Cesare Malvasia er også effekten på den unge Guercino utvikling avgjørende. Dette synes å stemme. Guercino omtalte senere verket som sin 'Cara cinna'. Ordspillet, som åpenbart alluderer Carracci, er lokal dialekt og betyr cara zinna, eller amme.²⁵ Verket er altså Guercinos næringskilde. Den

potensielle konsekvensen av oversettelsesfeilen en feilattribuering av tidlige kilders interesse for spørsmålet.

²¹ Signert og datert "Ludovicus Carraccius Bononien. Fecit 1591." Mahon *Studies*, 45. I dag i pinakoteket i Cento. Med sine 225x166 cm er bildet av betydelig format.

²² Stone, 6. At alterets ankomst i Cento korresponderer med Guercinos fødsel observeres ikke av Malvasia fordi *Felsina* feilaktig daterer Guercinos fødsel ett år tidlig, i 1590. Dermed unnslipper anledningen til å antyde 'ankomsten' av det heroiske bolognesiske maleriets arvtager som en parallellitet med ankomsten av Lodovicos tilstedeværelse i Cento, noe som ville være en biografisk poetisering i Malvasias ånd.

²³ Bruken av begrepet manierisme i denne sammenhengen er behandlet separat under Appendix FØRE. Carraccienes brudd og kontinuitet med senmanieristiske tendenser er diskutabelt, og vil berøres videre under.

²⁴ Avstanden er ikke mer enn om lag 35 kilometer til hver av byene. I den regionale emilianske 1600-tallskulturen er likevel den kulturelle avstanden betydelig.

²⁵ Zinna fra lokal dialekt oversetter til *balia* på italiensk. Jeg har ikke funnet kommentarer til utsagnets eventuelle autenticitet som Guercinos eget. At Guercino bevisst har forholdt seg til verket som forbilde er hevet over tvil, men ordspillet kan kanskje virke noe litterært for en så utpreget ikke-intellektuell kunstner som Guercino.

biografiske implikasjonen er eksplisitt: morsmelken er et reformert bolognesisk maleri hvor kolorisme er forent med tegning etter modellen.

Malvasia har en agenda med Cara cinna-toposen. Dens funksjon i Malvasias biografi er å stadfeste en likhet mellom Carracciene og Guercino, og han etablerer dermed en vedvarende fortolkningstradisjon. I konstruksjonen av en genealogi for det bolognesiske maleriet representerer Carracciene en motvekt til manieraens syntese.²⁶ Slik er markeringen av slektskapet til Carracciene å trekke Guercinos stil ad fontes, til det heroiske utspringet til den nye stilen som når Malvasia skriver, i 1678, ansees som maleriets overvinnelse av *maniera*.²⁷ Det er Malvasias implikasjon, med historien om Cara cinna, å relatere Guercinos opphav til det han så som en heroisk bolognesisk gjenreisning av maleriet etter manieraens mørketid. Å stadfeste Carraccienes virksomhet som et programmatisk prosjekt var å tilbakeføre denne stilistiske revolusjonen til Bologna, og å knytte Guercino til denne tradisjonen var å styrke denne emilianske genealogien.

Konkret lå bruddet med maniera i tilbakevendelsen til naturalismen som var forsvunnet i sen Cinquecento, i form av studiet etter modellen, rettleidet av de heroiske eksemplene i kanoniske mestre fra den forutgående gullalderen.²⁸ Dette utgjorde for

²⁶ Toposen om gjenreisningen av maleriet etter den sene manierismen, ansett av klassisk orienterte kritikere som en periode av forfall, har opphav i klassiske biografer, deriblant spesielt Malvasia og Bellori. Det er tilstrekkelig her, uten å forringe argumentasjonen, å fastslå at Carracciene både var og blir forstått som i brudd med flere fremtredende tendenser i det samtidige bolognesiske maleriet, hvorav kompensasjonen mot en naturalisme i form av tegning etter modellen var blant det viktigste. Av største viktighet var denne praksisen og dens assosierte idealer som ble spredt via Carraccienes *Accademia degli Incamminati*. "During the early years of the Academy, the three Carracci were intent upon mastering the representation of visible reality: if this assertion has become a commonplace, it is accurate nonetheless. To be illustrators of an unalloyed nature, however, was never the goal of these painters, and their exploration of the appearance of the natural world can be understood as one aspect of a complex process of developing a reformed painting." Gail Feigenbaum, "Ludovico Carracci: A profile". *Ludovico Carracci*. Redigert av Andrea Emiliani, (Milano: Electa, 1994), LIII.

²⁷ Omtrent samtidig skriver Bellori: "Furthermore I will say this, which will seem incredible to relate to you: neither inside nor outside Italy could you find a single painter". Bellori, *Le vite de' pittori* 1672, sitert i Bailey, 3.

²⁸ Diskusjonen om og definisjonen av et Carracci-prosjekt hviler på to svake punkter; ideen om en bevisst fremholdt eklektisisme og defineringen av *maniera* eller *manierisme* som et reaksjonsgrunnlag. Av viktighet er det faktum at uavhengig av den eventuelle gyldigheten av modellen i dag var dette en forestilling som var gjennomgående i Seicentos kritiske diskurs. I vår kontekst er det tilstrekkelig å fremholde at 1. Carracciene utvilsomt hadde et bevisst forhold til Michelangelo som ideal og at det fantes et korpus med ideer om det ideelle maleri i Carraccienes akademi; og 2. at det i Seicentos kritiske resepsjon i Emilia fantes en slik forestilling, paradoksalt basert på et mer ny-platonisk

Malvasia ideen om en eklektisk appropriering av kvaliteter attribuert til Michelangelo, Rafael og Tizian som representanter for de regionale italienske tradisjonenes forskjellige karakterer.²⁹ Det er en forestilling preget av de campanilistiske motivene til forfatterne som skapte den. Men uavhengig av den biografiske heroiseringen av Carracciene var Lodovicos alter utvilsomt ankomsten av et revolusjonerende verk i periferien, og et brudd med en lokal tradisjon som var preget av manieraens syntese og abstraksjon.

Cento som periferi

Det finnes altså en topos om Guercinos slektskap til en emiliansk tradisjon etablert med Carracciene som ledsager historien om kunstnerens tidlige utvikling. Hva var i realiteten Guercinos forutsetninger for å absorbere denne tradisjonen? Centos perifere kulturelle plassering har nødvendigvis betydning for utviklingen hos den unge Guercino.³⁰ De tidligste kildene, Malvasia³¹ og Scannelli, enes om at han i essens er

tankegods, som dobbelt stadfestet og legitimerte Carraccienes brudd med manierismen gjennom de to korrigerende eksemplene naturstudium og kanoniserte mestre fra den foregående gullalder. Drøfting av Carraccienes prosjekt har vært et svært aktivt kunsthistorisk felt, og var gjenstand for Donald Posners to-bindsverk fra 1971; *Annibale Carracci: A study in the Reform of Italian painting around 1590*, (London: Phaidon, 1971). Posner analyserte også distinksjoner mellom Carraccienes emilianske og romerske arbeider, av viktighet for vurderingen av henholdsvis koloristiske og skulpturelle tendenser i deres verker, i sin doktoravhandling.

²⁹ Spørsmålet om Carraccienes eventuelle bevisst postulerter, og gjennom akademiet systematisk videreformidlede, eklektiske tilnærming til det ideelle maleri finnes det ikke her plass til en lengre diskusjon av. Teorien, kalt den eklektiske teorien, går ut på at Carracciene så foreningen av distinkte karakterer ved renessansens store malere som veien til et perfekt maleri; i kombinasjon av Michelangelos figur, Rafaels proporsjon, Tizians farge osv. Mahon forsøker å tilskrive ideen om eklektisisme til Seicentos resepsjon av Carracci-prosjektet, se Mahon *Studies*, 195-229. Den eklektiske fortolkningen går tilbake til Malvasia (se Felsina I, 159.) og videreføres via en mengde kritisk og historisk litteratur, inkludert Winckelmann, i *Abhandlung von der Faehigkeit der Empfindung des Schoenen in der Kunst*, (Dresden 1763), og Hubert Janitschek *Die Malerschule von Bologna: die Carracci, Guido Reni, Domenichino, Albani, Guercino*, (Seemann, 1879), 11., til moderne diskurs. Mahons kritiske ståsted går tilbake til Enrico Bodmer, "L'Accademia dei Carracci". *Bologna*, (August 1935).

³⁰ Passeri benytter og vektlegger det perifere utgangspunktet i Cento som utgangspunkt for biografien om Guercino. "...nacque in Cento terra tra Bologna, e Ferrara... Il Padre ... Andrea... era povero contadino." Passeri, 369. Mahon og Stone enes om at det at oppveksten og de første årene av produksjonen ligger i Cento som definitivt periferi er av viktighet for hans utvikling. Se Stone, 5; cf. Mahon "Notes on the young Guercino I: Cento and Bologna". *The Burlington magazine for connoisseurs* 70, nr. 408 (Mars, 1937), 112; og *Catalogo*, 1.

autodidakt.³² Som 9-åring³³ skal han i følge Malvasia ha vært sendt til en lokal *pittore da guazzo* for å lære fundamentale prinsipper.³⁴ Han vender imidlertid snart hjem for å øve på egenhånd, og mottar ingen lære før han i en kort periode assisterer Paolo Zagnoni, quadraturamaler av lavere rang. Som Mahon påpeker³⁵, kan tiden hos Zagnoni neppe ha vært spesielt stimulerende for Guercinos talent, men en sannsynlig gevinst ligger i at Zagnoni på tidspunktet arbeidet i Bologna og at Guercino dermed kunne blitt eksponert for en mer energisk malerkultur, deriblant Carraccienes verker i byen.

I 1607, 16 år gammel, blir han på initiativ fra sine foreldre tatt opp ved studioet til Benedetto Gennari d.e.³⁶ Året etter var han Gennaris partner, og de to arbeidet i mange prosjekter sammen om utsmykningen av Cento og nærområdet.³⁷ Etter dette forteller Malvasia at Guercino i 1612 blir oppdaget av Antonio Mirandola, Canonico regolare.³⁸ Herfra går biografien videre mot større arbeider og suksesser.

Det vi kan ekstrahere av den biografiske informasjonen så langt er at Guercinos første fase ikke er preget av noen sterk tilstedeværelse av forbilder i læretiden, til dels som en konsekvens av hans perifere opphav. Malvasia nevner at Guercino i 1598 skal ha malt en *Madonna di Reggio* på husets fasade, fortsatt synlig og stadig beundret når Malvasia skriver.³⁹ Uavhengig av denne historiens diskutabile autensitet har Malvasia rett i å understreke at Guercino er styrt av sin *inclinazione*

³¹ Et bibliografisk notat om Malvasia: Jeg siterer fortløpende førsteutgaven av 1657. Standard for referanse i flere forskningsarbeider er utgaven av 1841. Her er sidetallene ikke samsvarene med førsteutgaven. Utgaven som finnes ved UB, UiO; Edizioni Alfes kommenterte utgave av 1971, Bologna, redigert av Marcella Brascaglia, er preget av gjennomgående strykninger som resulterer i den fatale feil at flere hendelser og verker er listet under feil margnotater og dermed feildatert. Som eksempel forekommer grunnleggelsen av *accademia del Nudo*, som førsteutgaven fører under 1616, i Alfes utgave under 1613.

³² Se Scannelli, 360; og Malvasia II, 360. Dette blir videreført til Girolamo Baruffaldi, i *Vite de' Pittori e scultori Ferraresi*, 1704. For Baruffaldi se Mahon, *Catalogo*, 2, note 3.

³³ 10-år i følge Malvasias dato for Guercinos fødsel som trolig er nøyaktig ett år feil.

³⁴ Malvasia, II, 360.

³⁵ Mahon, *Catalogo*, 9.

³⁶ Gennari dør 26.mars 1610, like etter at Guercino er blitt nitten. Mahon antyder, til tross for at ingen av Gennaris verker er kjente, at han neppe kan ha vært av store ferdigheter. Mahon, *Catalogo*, 10.

³⁷ Malvasia, II, 361, under år 1607.

³⁸ Ibid., 362; Scannelli, 371.

³⁹ Malv II 360. Scannelli bruker *Madonna di Reggio* som et eksempel på Guercinos naturtalent. "Egli [Guercino] a pena riconobbe di vivere fanciullo, per altro quasi del tutto insufficiente, che dipinse portato dal solo istinto di natura, forse coll'imitatione d'ordinaria stampa, la miracoloso Madonna di Reggio, che facilmente si ritrova anco al presente per testimonio di genio così eccellente sopra particolar Casa di Gampagna pooco lontano della stessa Terra di Cento." Scannelli, 360.

della natura og *genio*.⁴⁰ Han fremstår som en autodidakt fra periferien som kun har lært de mer basale tekniske prinsipper av maleriet gjennom sin læretid.

David Stone følger Malvasias implikasjon og stadfester at Guercino, som et uhemmet naturtalent fra et kunstnerisk perifert sted, kunne forstå essensen i Carracci-prosjektet.⁴¹ Carracci-prosjektet er også utvilsomt den største kraften som virker på Guercino i perioden. Men Carracci-prosjektet er selvfølgelig langt mindre homogent enn Malvasias heroiserende narrativ fastslår.⁴² Spesielt er det Lodovicos tidlige stil som representert av *Sacra famiglia* i Cento som bærer likhet med Guercinos uttrykk. Mahon understreker at Lodovicos stil var svært variabel, og avskriver det som usannsynlig at Guercino ville være sympatisk overfor hans senere produksjon.⁴³

Det dreier seg her i kontrast til toposen av Carracciene som enhetlig størrelse, om det partikulære ved Lodovicos stil i en spesifikk fase som *Sacra famiglia* tilhører. Det er her viktig å differensiere mellom den biografiske toposen av Guercinos tilhørighet til et sentralt formulert Carracci-prosjekt og korrespondansen mellom hans formspråk og et verk som langt på vei bryter med et sådant prosjekt. Heller enn bare å tjene som et narrativ for den heroiske rekken av bolognesiske maleri viser Cara cinn-eksemplet, langt på vei i motsigelse av et slikt narrativ, å korrespondere med vår lesning av den tidlige Guercinos formspråk. Guercinos beundring for Lodovico er godt dokumentert.⁴⁴ Scannelli nevner Guercinos studier av bildet⁴⁵, Mancini skriver at Guercino har studert bildet⁴⁶ og Baruffaldi kaller verket for Guercinos *maestro morto*.⁴⁷ Alle kritikere enes om at bildet er Guercinos utgangspunkt.⁴⁸ Mahon

⁴⁰ Malvasia, II, 360.

⁴¹ Stone, 6.

⁴² "For each of the Carracci, the early eighties was a period of research and exploration, and the Academy was as much a concrete result of this attitude as its locus. Indeed, it is the very diversity in the Carracci's early work that divulges what motivated their reform of painting and how that reform came about." Feigenbaum, LI.

⁴³ Mahon, *Notes: Bologna*, 116.

⁴⁴ For den beste gjennomgangen av Guercinos forhold til Lodovico, se Mahon *Notes: Bologna*. Den første referansen til Guercinos beundring for Lodovico finnes i Bartholomaeus Dulcinus (alt. Dulcini) *De Vario Bononiae Statu...* 1631, sitert i Mahon, *Notes: Bologna*, 112, note 7.

⁴⁵ "dopo dato allo studio della Tavola stupenda di Lodovico Carracci, che stà ne' Padri Capuccini (sic.) di Cento, la quale molte volte imitata con particolar gusto." Scannelli, 361.

⁴⁶ Giulio Mancini, *Vita di Guercino*, sitert i Mahon, *Studies*, 310. For drøfting av Mancini og faksimile av hans *Trattato*, se appendix 2 i Mahon, *Studies*.

⁴⁷ Baruffaldi sitert i Mahon, *Notes: Bologna*, 117.

⁴⁸ Stone, 6. Baruffaldi var Arciprete i Cento i mange år. Se Mahon, *Studies*, 26.

argumenterer for gyldigheten av den stilmessige likheten mellom verkene,⁴⁹ og noterer videre at Guercinos primære interesse for Lodovicos maleri lå i lysbruken.⁵⁰

Dette siste markerer noe viktig. Det er allment akseptert at Lodovicos bruk av lys brøt med den kun internt modellerende lysbruken hos Annibale. Wittkower:

Annibale ... used light and shade, even in his most painterly Bolognese works, primarily to stress form and structure. Lodovico, on the other hand, created patterns of light and dark often independent of the underlying organic form; and he even sacrificed clarity to this colouristic principle.⁵¹

Wittkower understreker at det i Carraccienes tidlige produksjon spesielt var Lodovico som representerte naturalismens brudd med manieraens syntese.⁵² Det var også Lodovico som blant Carracciene viste sterkest fokus på emosjon og patos i perioden, og dette manifesterer seg i sterkest grad i Cento-alteret.⁵³ Dette forekommer samtidig med en intensivering av bruken av lys uavhengig av omriss.⁵⁴ Det var disse elementene i Lodovicos formspråk rundt 1590, en bruk av lys som strukturerende uavhengig av skulpturell form og omriss kombinert med en interesse for formidling av subjektets sjelstilstander, som Guercino var mest mottagelig for.

⁴⁹ Han kaller verket "surprisingly Guercinesque". Mahon, *Notes: Bologna*, 117.

⁵⁰ I tillegg til *Sacra famiglia* skal Guercino ha uttalt at han hadde studert Lodovicos *Paulus' omvendelse*, Alternativt omtalt som *La caduta di Saulo* av Malvasia. Malvasia, II 360. Her har også den primære interessen ifølge Mahon ligget i Lodovicos bruk av lys. Mahon, *Notes: Bologna*, 117. Malvasia forteller at Guercino har studert verket på samme måte som *Sacra famiglia*: "Ei stesso piu volte a me la' ha detto, avere su queste due tavole fatto ogni suo studio." Malvasia, II, 360.

⁵¹ Rudolf Wittkower, *Art & Architecture in Italy 1600-1750*. 4.utg. (Middlesex: Penguin, 1975), 62. Min utheving. Videre skriver Wittkower: "Lodovico's sense for decorative patterns, his emotionalism, and above all his painterly Baroque approach to colour and light contained potentialities which were eagerly seized on by masters of the next generation, particularly by Lanfranco and Guercino; taken all in all his influence on the formation of the style of the younger Bolognese masters cannot be overestimated." *ibid.*, 63. For en mer inngående analyse av Lodovicos lysbruk se Feigenbaum.

⁵² "It was Lodovico without any shadow of doubt who first pointed the way to a supersession of the complexity, sophistication, and artificiality of Late Mannerism." Wittkower, 57. Feigenbaum: "Indeed, if one seeks a source of the sensationalism, torque and dynamism, emotional fervor, vigorous chiaroscuro, and sensuous paint-handling of the Italian baroque painting, one finds it in Ludovico's work of the 1590's." Feigenbaum, LVIII.

⁵³ Wittkower, 62. Feigenbaum om *Sacra famiglia*: "The light-drenched colors, the differentiation of textures, the corrosive shadows, and the adventurous exploration of light, independent from its modeling function, are the cardinal features of this picture." Feigenbaum nr.31, 66.

⁵⁴ "In the Cento *Holy Family with Saint Francis and Donors*... the lighting is both more nuanced and agitated with different grades of light and shadow carving up the forms. The lighting of drapery ... is carried to an extreme in the Cento altarpiece, where the rumpled surface of Mary's sleeve is cratered with pools of darkness and sharp highlights." Feigenbaum, LIX.

Hva kjennetegner Guercinos tidlige formspråk? Et eksempel på prominente kvaliteter er *Il martirio di S Pietro* fra 1618-1619 (fig.7). Koloritten er sterk men mørk. Et fragmentarisk landskap danner et dramatisk men lite konkret rom. Motivet er på begge sider skarpt avkortet og figurene inntar dynamiske positurer tett på billedflaten. De danner kryssende linjer og diagonaler i det som utgjør et svært avansert konstruert billedrom. Og den rådende strukturen i dette billedrommet er lys.

Martyriumsscenen tar form av et legemlig narrativ. Peters figur er fremhevet av lys. Hud er skildret med ekstrem stofflighet og det finnes en kontrast mellom helgenens muskuløse bygning og dette legemets alderdom og tretthet. Korset er bare delvis å se som to kryssende diagonaler under helgenen, men stigen forteller om dets kommende funksjon utenfor bildet. Dermed bevisstgjøres betrakteren det temporale i scenen. Øyeblikket vi får se er *før* det definerende øyeblikket i denne historien. Det blir slik et desto mer temporalt motiv i å dvele i forutseelsen av korsfestelsen. Og med denne temporaliteten blir motivet så fullstendig legemlig. Den intime skildringen av Peters legeme gjør betrakteren bevisst på det fysiske aspektet av det forestående martyriet. Fremhevet av høylys faller oppmerksomheten på torso og overarm, benet som er i ferd med å bindes fast og den åpne hånden. Figuren i rødt, fremstilt uslepen på kanten til det karikerende, er i ferd med å trekke bort et klede fra helgenen. Dette, som er motivets absolutte fokuspunkt, fremhever nakenheten i Peter-figuren. Legemet stilles til skue som en åpenbaring. Martyriet er gjort til en legemlig fortelling.

Dette er kvaliteter man til dels finner igjen i Lodovicos *Sacra famiglia*. Verket har en triangulær figurkomposisjon inndeleglig i to distinkte horisontale soner, transendert av figurene. Den dynamiske pyramidekomposisjonen ender i en feminin og moderlig Madonna som holder en lekende Kristus på vei til å tre ut av morens fang for å møte S Frans. Figurgruppen, med Marias delte oppmerksomhet mellom Frans og barnet, og Kristi energiske og spontane bevegelse, er preget av en øyeblikkelig psykologisk tilstedeværelse. Figurmodelleringen er generelt gjennomgående dynamisk. Frans, hvis oppmerksomhet er rettet mot Maria, peker videre mot donorene i bildets nedre høyre hjørne. Disse i profilpositurer medierer betrakterblikket som repoussoirfigurer⁵⁵ til Madonnagruppen og bildets kompositoriske apeks. Denne

⁵⁵ Disse er Pietro Antonio Piombini og Elisabetta Dondini, identifisert i Feigenbaum nr.31, 66. I kraft av verket som altertavle fungerer de som intersessorer som leder den religiøse bevegelsen fra betrakter

spontaniteten og naturalismen i psykologisk formidling, forsterket av figurenes interaksjon med arkitekturen, kontrasterer mot den arkaiserende og manieristiske referansen til veneziansk bakgrunnskonstruksjon i den doriske søylerekken i bildets venstre tredjedel.

Malvasia omtaler scenen som preget av en ”robusto chiaro ed ombra”.⁵⁶ Skildringen av bakgrunnen er kraftig i koloritt, med sterke kontraster mellom månelys og mørke skyer. Mot denne blå-brune palletten kontrasterer de klare, nesten komplementære fargene av tyrisk purpur og dyp ultramarin i madonnaens folder. Verket er altså preget av dynamiske og naturalistiske figurer som fremstår spontane og tilstedeværende i handling, med sterke farger mot en dramatisk måneskinnsbakgrunn, dominerende det overordnede strukturelle uttrykket i komposisjonen. Det er trekk som er gjennomgående i Guercinos tidlige produksjon.

Tegning og *Disegno*

Malvasias implikasjon av å assosiere Guercino med Carraccienes reformprosjekt, var altså å lese hans naturalisme som en forlengelse av Carraccienes naturalisme, og dens reformerende korrigerende av manieraens syntese.⁵⁷ Denne naturalismen var basert på tegningen etter modellen. Det var her, i aktstudien, at naturalismen fant sin prinsipielle form og tydeligste motvekt til manierisme. Figuren, tidligere avledet av en nyplatonistisk *Idea*, blir det feltet som klarest manifesterer Carraccienes nye naturalisme. Spørsmålet blir: hvilken naturalisme?, og det var Michelangelo som her representerte den heroiske, idealiserte og skulpturelle forståelsen av figuren. Dette var det rettleidende prinsipp og forbilde i Carraccienes naturalistiske figurstudier.⁵⁸ I

til Kristus hierarkisk via S. Frans, grensende mot en *Sacra Conversazione*, en billedkonvensjon med røtter til tidligkristent italiensk billedspråk, som her fremstår noe arkaiserende i Lodovicos formale behandling.

⁵⁶ Malvasia, II, 360.

⁵⁷ Guercinos valg av navn for sin skole som *Accademia del nudo* kan tyde på at Guercino også selv ønsket å assosiere seg med Carraccienes akademiske reformprosjekt.

⁵⁸ Igjen tas det forbehold om at dette i stor grad er Seicentos kritiske projisering på verket, men det er også hevet over tvil at Carraccienes tegneideal klart representerte en heroisk idealiserende, lineær, massiv og skulpturell forståelse av figuren som er dypt michelangelesk i utgangspunkt. Carraccienes stil er som fastslått svært variable, men det den kritiske resepsjonen vektla var det michelangeleske dominansen av omriss i figurmodelleringen, internt aksentuert av lys slik det sees i Farnesefreskene. I denne prosessen er det viktig å notere at Seicentos klassiske kritiske tradisjon vurderte monumentale

denne figurbehandlingen fungerer tegning som *disegno*, som et prinsipp i billedspråket.⁵⁹

Guercino var i høyeste grad en *gran disegnatore*, som Lodovico påpeker, og tegner svært aktivt gjennom hele produksjonen, med unntak av de aller siste leveårene.⁶⁰ I forarbeider til malerier benytter han i svært stor grad tegnede studier for eksperimentering med komposisjon. Motiver utvikles gradvis fra en rekke skisser.⁶¹ Dette ble behørig kommentert i resepsjonen. Den fortløpende understrekingen av Guercino som tegner, som hos Malvasia, trekker en sammenheng mellom Carraccienes idealistiske naturalisme manifestert i *disegno* og Guercinos tegning. For Malvasia er fremhevingen av Guercino som tegner en manifestering av *disegno* og følgelig i kontinuitet med det grunnleggende prinsippet i Carraccienes brudd med manierisme. Stone følger denne slutningen, og setter Guercinos tegning i sammenheng med Carraccienes tegning etter aktmodell i studio.⁶² Det settes et likhetstegn mellom naturalisme hos Guercino og naturalisme hos Carracciene. Men Carraccienes naturalisme tar form av gjentatte studier av modellen i studio, idealisert gjennom det rettledende prinsippet i Michelangelos tegning. Guercinos tegning er ikke basert på denne skulpturelle behandlingen av figuren som ideell form. Heller er det en tegning som nærmer seg figuren fra motsatt ende⁶³, som fanger den i flyktighet og interaksjon med sine omgivelser i et landskap som også fremstilles som temporal og øyeblikkelig.⁶⁴ Figur og natur fremstår flyktige og i forandring, og forente i en optisk enhet av lys som et overordnet strukturerende prinsipp.⁶⁵ Forskjellen er mellom tegning som medium for spontan naturalisme og naturalisme som mediert av klassisk eksempel. Når tegning er Guercinos vei inn i bildet er det altså en tegning som i

freskearbeider som den høyeste form for maleri og at Farnesehvelvet var ansett som standarden etter hvilken annet maleri ble vurdert.

⁵⁹ Forståelsen av *disegno* som prinsipp vil diskuteres nærmere under, i kapittel om drøfting av narrative strukturer.

⁶⁰ Dette understrekes av samtlige tidlige kritikere. Passeri: "Fatto ardito, ed animato nel disegno, nel quale non mai si stancava". Passeri, 370.; Scannelli, 361; Malvasia, II, 360.

⁶¹ En rekke bevarte skisser til *S. Guglielmo* viser et eksempel på hvordan Guercino med små endringer nærmer seg den endelige komposisjonen.

⁶² Stone, 6-7.

⁶³ I Guercinos hurtighet i skissetegning sees en annen tilnærming til tegning enn det akademiske idealistiske ideal. Se for øvrig Turner, XIV.

⁶⁴ Integreringen av figur og landskap er kort omtalt av Turner, *ibid.*

⁶⁵ Dette er grunnleggende i Guercinos fremstilling av figuren på papir. "From his early years, Guercino trained by drawing the nude body with an emphasis on tonal effects and chiaroscuro. A major strength of Guercino's draftsmanship rests on his understanding of the nature of form defined by shadow, whether that form is a landscape, a body, or an arm." Brooks, 13. Min kursivering.

utgangspunktet har skildret det temporale og optiske. Det er en spontanitet som videreføres til det malte bilde.

Autodidakten Guercino finner i tegningen et godt medium for raske og flyktige fremstillinger av dagligdagse observasjoner. Han fremstår som en lystmotivert tegner. Passeri noterer ivrigheten i Guercinos studier og vurderer, med en tydelig klassisk undertone, den naturalismen som avkommer av denne praksisen:

Era così applicato allo studio, che non perdeva mai un ora di tempo,
ed avendo del continuo avanti agli occhi quegli oggetti rusticani di
volto, di costumi, e di vestimenti, s'imbevè di quelle idee *poco civili*,
ed andò del continuo seguitando in *una maniera piuttosto rozza che
altro*.⁶⁶

Passeri berører her noe vesentlig ved Guercinos tilnærming til tegning, og tegningens behandling av figuren. Det er i mangel på den ideelle imitasjon, assosiert med Carracci-akademiets studier, at Guercino går direkte til studiet av naturen, og dette gjør at han både usensurert absorberer landsbylivets diverse typer, og ender med en basal og uslepen stil.⁶⁷ Fra denne praksisen avkommer en vesensforskjellig tilnærmingen til figurens subjektivitet enn den som underligger Carraccienes bruk av figuren som medium for formidling av allmenngyldige tilstander og handlinger. Carraccienes premissleggende allestedsnærværenhet i Guercinos historie er også tydelig i Passeri.⁶⁸ Men heller enn å utbrodere Malvasias narrativ om overrekkelsen av den prometeiske ilden til Guercino observerer Passeri heller forskjellene i tilnærming.⁶⁹

⁶⁶ Passeri, 370. Min kursivering.

⁶⁷ Passeri utdyper: "in vece di copiare le pitture degli altri, si diede ad imitare, ed a ritrarre alcuni visaggi de' suoi consanguinei, tanto di uomini, come di donne, e seguitando a prender pratica in questo esercizio." ibid. Av viktighet må det understrekes at det her først og fremst dreier seg om samtidens kritiske resepsjon av Guercino, og at denne resepsjonen, i en til dels simplistisk forståelse av maleriets impliserte abstraksjon, går for langt i å observere en naturalisme hentet umediert av abstraksjon fra øyet. Likhetstegnet, omtalt under, mellom laverestående motiver (eller uidealisererte mennesketyper) og formspråk gjør at lesningen av det formale ofte tenderer mot det unyanserte.

⁶⁸ I et tydelig anekdotisk møte mellom Agostino Carracci og det lille barnet Guercino utenfor farens hus i utkanten av Cento, hvor Carracciene skal ha passert, spør den eldre maleren Guercino; "impareresti tu a dipingere? al quale rispose francamente; sì, che io imparerei." Passeri, 370.

⁶⁹ "Dai Caracci non apprese altro, che una certa direzione al buono, ma formandosi di suo genio la maniera, e imitando religiosamente il naturale." Passeri, 370-371. Min kursivering. Merk at Passeri altså ikke tilskriver Guercino annet enn det mest generelle slektskap til Carracciene.

Det finnes et sikkert berøringspunkt mellom den anekdotiske tilknytningen til Carracciene og Guercinos tidlige formspråk i form av et konkret bevis for Guercinos studier av Carracciene. En figur i freskene i Casa Provenzale, laget i Guercinos tidlige utviklingsfase⁷⁰, er hentet direkte fra Aeneas-freskene i Palazzo Fava som er tilknyttet til Carracciene samlet.⁷¹ Guercinos bruk av Carraccienes forbilde er svært interessant og kaster lys over hans forskjeller i tilnærming. Palazzo Favas freskeprogram består i en frise av mytologiske scener alternert av illuderte skulpturer malt i fresco. Som Mahon viser i sin studie, henter Guercino motiver direkte fra Carraccienes program⁷², men tilnærmingen er en fullstendig annen. Mens Carraccienes forberedende tegnede studier bruker en figurmodellering som gir de illuderte skulpturene masse og stabilitet, er Guercinos tegninger, utført i et langt høyere tempo, skisseringer av figurens form som modellert av lys.⁷³ Det er en figurforståelse som fortsettes i Guercinos konseptualisering av den ferdige fresken. I bruken av illuderte skulpturer mellom *istoriene* lar han reelle lyskilder i rommet, først og fremst et ildsted, modellere figurene med store felter av høylys som skaper harde illuderte slagskygger i de illuderte nisjene. Han bruker dette elementet igjen, med forsterket effekt, i freskene for Casa Pannini i 1615.⁷⁴ (fig.8) Også her forekommer figurer fra Palazzo Fava. Imidlertid skiller Guercinos figurer, og i forlengelse Casa Provenzale-prosjektet som helhet, seg fra Carracciene ved en overordnet bruk av atmosfærisk lys som overstyrer og tidvis fullstendig utvisker omriss.

En annen tidlig tegning, en studie til en *Sacra famiglia* (fig.9)⁷⁵ trolig omtrent samtidig med Casa Pannini, viser utstrekningen av Guercinos bruk av lys som strukturerende i figurmodelleringen. Her er Marias ansikt modellert utelukkende ved

⁷⁰ Datert til 1614, se *Stone* nr.6.

⁷¹ Observasjonen er gjort av Mahon i *Notes: Bologna*, 117. cf. A.W. Boschloo, *Annibale Carracci a Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, (Haag: Statlig forlag, 1974), 25-27. For figurene, se ill. 1 a,b og e i Mahons artikkel. Som Feigenbaum påpeker, L, har fire århundres kritiske vurdering kommet til kort i å nå enighet om hva i frisen som kan tilskrives til hvilken av brødrene. Også i Prisco Bagni påpeker den klare sammenhengen med Fava. Se Prisco Bagni, *Guercino a Cento: Le decorazioni di Casa Pannini*, (Bologna: Nuova Alfa, 1984), 21.

⁷² Mahon, *Notes: Bologna*.

⁷³ *Ibid.*, 118.

⁷⁴ Arbeidene er assistert av Lorenzo Gennari og er begynt 1615 og fullført 1617, altså mens Guercino etablerer den modne fasen av hans tidlige stil.

⁷⁵ Studien av en engel som holder draperi, verso, er identifisert av Nicholas Turner som en studie til *San Pietro riceve le chiavi da Cristo*. se Nicholas Turner and Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, (London: British museum), 1991., 14-15. Stone daterer maleriet til 1618. *Stone* nr.44. Studien til *Sacra famiglia* på recto bærer en viss likhet med et maleri i Palazzo Pitti, datert til 1615-1616. *Stone* nr.16.

skyggeskraving og fullstendig uten bruk av linje som omriss. Denne strukturerende lysmodelleringen er gjennomgående.⁷⁶ Mahon observerer at det samme forekommer i en svært tidlig tegning, en studie til Provenzale.⁷⁷

Hva forteller eksemplene i disse tidlige figurfremstillingene? Av viktighet strukturerer Guercino i både Casa Provenzale og Casa Pannini verkene etter lys. Dette i den mest konkrete forstand: I begge tilfeller kaster de imiterte skulpturene voldsomme illuderte slagskygger i sine illuderte nisjer. Denne modelleringen av figuren med lys, og integreringen av figuren med sitt illuderte rom, er i Casa Pannini brukt svært konkret og målrettet i form av transcendensen mellom en reell lyskilde og dens illusjonistiske effekt på et illudert rom over en todimensjonal flate.⁷⁸ Likevel er det et talende eksempel på visse strukturelle kjennetegn ved Guercinos øvrige maleri i hans tidlige modne stil. Den konseptuelle prosessen i Pannini og Provenzale er mot et maleri strukturert av optisk lys, fra en tegning som allerede innehar dette strukturerende prinsippet. Dette klare eksemplet gir en analytisk inngang til en viktig karakteristikk ved Guercinos tidlige maleri: Maleriets lysdimensjon projiseres ikke over en strukturell kjerne av idealisert skulpturell tegning, men er basert på studier som allerede rommer en optisk billed- og figurforståelse.

Maleri

Tegningen egner seg som medium for de optiske og atmosfæriske lyskonstruksjonene beskrevet over.⁷⁹ Skissens raske utføring formidler med enkelhet en figur definert av lys. Men av spesiell viktighet er ikke dette en effekt isolert i tegningen alene. Effekten i tegningene av brudd med taktil struktur, eller heller, en figurkonstruksjon som i utgangspunktet er primært basert på lysets modellering av form uavhengig av omriss, kommer til uttrykk i samtidige oljemalerier.

⁷⁶ "In many drawings, dense texture is contrasted with blank sections of the page that represent either patches of light or space, or both." Brooks, 13.

⁷⁷ *Herkules dreper Hydra*, forberedende studier til freskene i Casa Provenzale. Se Mahon, *Studies I*, s. 118, og fig II c. "The effect of flickering light [is] behind the drawing." *ibid.* Mahon understreker også samsvaret mellom tegningen og den ferdige figuren i fresco som tegnes av en: "brillante effetto di luci ed ombra vibranti." Se Mahon, *Disegni*, nr.3.

⁷⁸ Mahon observerer at dette på et svært tidlig tidspunkt forutser elementer ved 'den fulle barokk'. Også Bagni omtaler Guercinos bruk av "luce violenta" i fresken, og peker mot kilden som en peis eller fakkel. Bagni, *Pannini*, 21.

⁷⁹ Mahon observerer dette i *Studies*, 17.

Den figurkonstruksjonen Guercino tar i bruk i perioden medfører også en styrking av figuren som subjekt. En subjektivitet i figurbruken gjør seg gjeldende, som i liten grad korresponderer med figuren som idealisert meningsbærer. Som et eksempel kan Annibales behandling av Sebastian-motivet (*fig.10*) leses mot Guercinos bruk av Sebastianfiguren (*fig.11*). Som motivisk utgangspunkt rommer det fremstillingsmuligheter for mannlig akt i helfigur, og den psykologiske bredden i martyriets ekspressive skala, fra triumfen over legemlig dødelighet til legemlig lidelse og nedverdigelse.

Annibales *Sebastian* har tilført en ny naturalisme i det klassiske motivet med den synlige smerten i Sebastians ansikt. Dette bryter med det motivet vi her vil kalle *Sebastian victor*, helgenen som seirende over døden og uberørt av martyriets fysiske lidelse.⁸⁰ Annibales fortolkning av motivet er et brudd med denne triumferende Sebastian, hvis himmelvevende blick er åndens eller troens triumf over den legemlige lidelse. Heller ser Annibales Sebastian direkte ut av bildet og mot betrakteren i en konfronterende stadfestelse av sin fysiske smerte. Stillingsmotivet, som ser ut til opprinnelig å ha vært en kontrapost, er forskjøvet som en konsekvens av smerten i helgenens midje. Det er her den fysiske lidelse som bryter den klassiske harmoni, og med dette er en legemlig naturalisme introdusert. Men Annibales Sebastian forblir en fremstilling av et michelangelesk figurideal som en idealisert og allmenngyldig størrelse; kontraposten er bare så vidt forskjøvet av kroppens vridning. Figuren opprettholder med klart omriss og et lett forskjøvet stillingsmotiv sin absolutte klassiske integritet.

I sammenlikning fremstår Guercinos *S Sebastiano soccorso* som psykologisk nærere.⁸¹ Verket har en absolutt nærhet til legemet som resulterer i en opplevelse av emosjonell øyeblikkelighet⁸², muliggjort av legemet som tegnet av lys. Nakenheten, her mer subjektiv enn heroisk, modelleres av lys på en slik måte at legemet fremstår som subjektivt, en bærer av individuell virkelighet, heller enn allmenngyldighet. I

⁸⁰ Dette fremstår som et utvilsomt vesenstrekk ved høybarokk maleri: Utviklingen går mot en stadig sterkere fremstilling av martyriets fysiske drama og når sitt høydepunkt med Spagnolettos fremstilling av legemets lidelsestilstander i martyrium og mytologi.

⁸¹ At Guercino her fremstiller legingen heller enn martyriet er av liten viktighet for argumentet. En forberedende studie til en sen Sebastian (ca. 1642), Courtauld, viser Guercinos tilnærming til martyriumsmotivet. Studiens relasjon til det ferdige verket vil omtales i neste kapittel.

⁸² *Psykologisk* er her et anakronistisk begrep brukt med overlegg. Det virker her synonymt med *barokk emosjonalisme* som er et vanligere brukt begrep.

Annibales *Sebastian* finnes et lys som absolutt er naturalistisk. Torsoens dramatiske skygge segregerer den skarpt fra bena og tilfører en naturalistisk skyggevalør i området der pilen har rammet. Imidlertid er dette, i en av Annibales mest insisterende naturalistisk lyssatte verker, et rent atmosfærisk lys. Guercino henter i motsetning til dette fra Lodovicos empatiske lysbruk i *Sacra famiglias*. Lys brukes her i aksentueringen av motivets drama.⁸³ Det er en lysbruk som er narrativ.

Annibales *Sebastian* er en projisering av en sjelelig tilstand på en klassisk figur og en modifisering av et klassisk motiv. Her er lidelse noe som kommer til uttrykk i ansiktet som formidler av ånd og tanke. Legemet fungerer også som meningsbærer for dette, på et sekundært nivå, i det megetsigende bruddet med det klassiske stillingsmotivet.⁸⁴ Guercinos *Sebastian* fremstår modellert av lys. Lys er her til forskjell et element som iscenesetter legemet og presenterer dets lidelse ved å skyve det frem mot betrakteren, slik at det skapes en absolutt oppmerksomhet på legemets tilstand.⁸⁵ I skifte fra lys som internt modellerende lineært definert form til et strukturerende og tegnende lys går legemsforståelsen fra ideell til subjektiv.

Den videre effekten av lys i Guercinos *Sebastiano* er en forening av figuren med dens billedrom. En rytmikk av homogen lyssaturasjon gjør at verket får en sekundær formal struktur overlagt det klart leselige billedspråket som utgjøres av figurenes masse. Lys er her overstyrende for koloritt og gjør at formene sammenbindes uavhengig av omriss i en sterk negasjon av lokal pallett. Slik sammenbindes også figuren med sin bakgrunn i en effekt av at billedrommet som helhet er farget av lys. Lys virker her også narrativt forenende. Et omnipresent lys

⁸³ "Having mastered so impressively the rendering of natural light, however, Ludovico quickly abandoned the project, and on the basis of what he learned, he set about developing exaggerated and abstract effects of illumination. The nocturne... became a favorite mode of representing even those subjects not associated with night. The Cento altarpiece... is a night scene... Ludovico's earlier interest in the appearance and behavior of real light is largely supplanted by exploitation of light in order to create a mood. The nocturne is perforce a more elliptical mode that throws parts of the image into darkness, allowing a greater concentration on the major figures. In scenes set at daybreak or twilight ... Ludovico further prospects the expressive range of illumination." Feigenbaum, LIX.

⁸⁴ Annibales respekt for det klassiske legemet tatt i betraktning er bruddet med klassisk stillingsmotiv her i seg selv en frapperende inntreden av det barokke i det klassiske, hos en kunstner som forstod og la et grunnlag for denne spenningen som er gjennomgående i barokk maleri. Imidlertid forblir figurforståelsen fullt ut klassisk i motsetning til hos Guercino. Annibales verk synes å kombinere en forståelse av temporalitet og eviggyldighet i spenningen mellom legemet som på den ene siden klassisk modellert og sluttet, og på den andre siden aksentuert av et temporalt lys og underlagt en smertelig dødelighet, nok til å forskyve den klassiske balansen en tanke.

⁸⁵ Det er fristende å se en modernitet i dette, og det er også dette kapitlets argument. Imidlertid peker også Guercinos iscenesettelse av legemet mot andre figurfunksjoner. Dette omtales nedenfor.

treffer helgenen fra venstre og refleksjonen som skapes er så sterk at det oppstår en ambivalens i hvorvidt legemet reflekterer eller radierer lyset.⁸⁶ I forlengelse av dette er også legemet bundet til overflaten som helhet, idet det mest fremtredende strukturelle elementet i verket er lys.

Sebastiano soccorso av 1617 markerer med denne lysbruken et tidlig stadium i et prosjekt som utvikler seg i Guercinos produksjon frem mot 1620. *Cristo morto compianto da due angeli*, omtrent samtidig med *Sebastiano*, viser igjen legemlig tilstand i et bibelnarrativ som formidlet av lys (fig.12). Her sees også introduksjonen av en senere forsterket kolorisme som kommer til uttrykk i en intens pallett av røde, blå og dypgule toner hos englene. Kristi legeme er her presentert på sudarium.⁸⁷ Over dette hvite kledet er figuren isolert fremme i billedkanten, og fremstår tegnet av et oversaturert lys som fullstendig overstyrer legemets definerende linjer. Den narrative effekten av lysbruken er her tydelig. Den intense fargemodelleringen gir intensitet, og det omsvøpende dypblå mørket skyver det opplyste legemet frem i fokus. Skildringen av den døde Kristus er svært sart; det finnes en høy grad av menneskelighet i det supernaturalistiske ansiktet som er satt i relieff av en antydning glorie mot himmelen. Men ansiktet er bortvendt, det er legemet som tegnet av et skarpt innfallende lys fra venstre kant som fungerer som den sterkeste formidleren i verket. Dette legemets historie, figurens narrative innhold i seg selv, er det døde legemets fortelling etter fullbyrdelsen av pasjonshistorien⁸⁸, og denne historien manifesteres i det fremskutte legemets funksjon som formidler og medium for utforskning av en narrativ subjektivitet. Fra *Cristo compianto* benyttes det empatisk lyssatte, fragmenterte legeme regelmessig.⁸⁹

Effekten forsterkes i andre arbeider i perioden med en tiltagende kompleksitet i struktureringen av billedrommet. Bruken av lys blir et punktvis nett over billedflaten som fullstendig dominerer betrakterens lesning av motivet i *Ritorno del figliol*

⁸⁶ En eventuelt pseudo-ikonografisk lesning av denne lysbruken må vente til siden.

⁸⁷ Sudarium brukes her som en lysreflektor og en diskret forsterker av effekten av at Kristi legeme presenteres og skyves frem av lys. Høylyset i partiet som brukes som lendelede er svært skarpt.

⁸⁸ Det er overflødig å skulle understreke at Kristi legeme er det absolutt fortellende legeme, idet historien om Kristi legemlige tilblivelse, *inkarnasjonen*, og lidelse er kjernen i den kristne frelse.

⁸⁹ Foruten eksemplene som brukes her kan nevnes blant annet *San Girolamo* ca. 1618, *Stone* nr.43; *Il martirio di San Pietro* ca 1618-1619, *Stone* nr.48; *San Sebastiano Soccorso* 1619, *Stone* nr.51; *La resurrezione di Lazzaro* ca.1619, *Stone* nr.53; *La visione di San Girolamo* (Paris) ca. 1619-1620, *Stone* nr.57; *Giacobbe benedice i figli di Giuseppe* 1620, *Stone* nr.65; og *La visione di San Girolamo* (Moskva) 1620, *Stone* nr.71.

prodigo av 1619 (fig.13). Her sees en fortetting av billedrommet med figuren og figurer i samspill; brutte, dynamiske og rytmisk pulserende i en effekt av selvsuffisient lys og figurkomposisjon. Slik tydeliggjøres den narrative effekten av disse elementene i kombinasjon. Bildets historie fortelles av armer, fremstilt i en stofflig naturalisme, hvis intrikate vev av kryssende gester forsterkes og utydeliggjøres av en lysmodellering som skyver ut og trekker inn i en struktur overordnet form. Det kombinerer en sensitiv fremstilling av et aktmotiv som fortellende legeme⁹⁰ med en motivisk fortolkning som tilfører bibelnarrativet intimitet og temporalitet. Verkets flyktige åpenbaring av legemsdelar impliserer med en slående temporalitet at motivet i neste øyeblikk er forandret. Slik er det representativt for mange av kvalitetene som er gjennomgående i Guercinos produksjon frem til dette punktet.

Fortettingen av ekspressive figurer i empatisk lyssetting fortsetter mot *Sansone arrestato dai Filistei*⁹¹, hvor bare en vertikal sone i høyre ytterkant er fri fra en massiv og forvirrende masse av legemer (fig.14). Minst en tredjedel av denne fylles av den ryggvente, strebende skikkelsen til Samson. Figurens strittende kamp blir her et speil, reversert, for den voldshandlingen den skjuler for betrakteren. Legemets ekspressivitet er stedfortreder for det dramaet det skjuler. Dette viser til den fulle effekt den ekspressive figurbruken i tidlig Guercino.

Senralt i det tidlige billedspråket omkring 1619 ligger altså en utforskning av figuren som formalt objekt og i forlengelse legemet som subjekt, en sammenbinding av figur og bakgrunn og av figur og et poetisert billedrom som helhet. Guercinos tidlige formspråk er basert på aktfiguren som uttrykksform, presentert som det besjelede legeme, brutt opp og integrert med bakgrunn og billedrom av lys. Det er et flyktig legeme, som heller enn gjennom en skulpturell lineær tilblivelse formidler det solide og evige, hviler i det partikulære og øyeblikkelige som tegnet i øyeblikk av empatisk lys.

⁹⁰ Den fortapte sønnens ansikt er lagt i et fullstendig mørke, bare legemet og armene forteller historien.

⁹¹ 1619, *Stone* nr.54.

Stilforandringen: Dens natur, forklaring og effekt

Guercinos gradvise intensivering av det som kan kalles barokke elementer i billedspråket skulle ikke vedvare. På et vanskelig definerbart tidspunkt, men i alle tilfeller ikke lenge etter *Tancredi*, begynner en forandring av kunstnerens stil som tempererer, og til dels negerer, de vesenstrekkene ved det tidlige formspråket som er omtalt i forrige kapittel. I det følgende vil jeg kort berøre forandringens natur som stilistisk fenomen, oppsummere resepsjonshistoriens forklaring av den og skape et grunnlag for analysen av de to verkene og den påfølgende diskusjonen av meningsdannelse i tidlig og sent formspråk.

Hva er forandringens art? Den progressive styrkingen av de maleriske kvalitetene som sees i årene frem mot Roma-oppholdet stanses og kompenseres. I et generaliserende perspektiv synes denne tendensen å være relativt klar i retning og utviklingen synes å følge en klar progresjon utover produksjonen. Bevegelsen er mot et klassiserende formspråk. Bruken av lys, linje og farge blir betydelig endret. Skildring av figuren er også svært forandret og den blir holdt separat fra bakgrunnen. At sammenbindingen av hele billedflaten gjennom punktvis bruk av lys og farge opphører gjør at figuren heller ikke lenger fremstår som integrert med billedrommet som helhet. Figuren blir nå en annen type meningsbærer.

Et illustrerende eksempel på utviklingen kan sees i *Il ritorno del figliol prodigo* fra 1654 (fig.15).⁹² Forskjellene mot behandlingen av samme motiv fra 1619 er store (fig. 13). I det sene bildet sees en klarhet i artikulering av form, en bruk av lys som aksentuering av form, og en lokal definering av farge. Det finnes en tydelig markering av horisontaler og vertikaler, som i den bortkomne sønnens arm som danner en rett vinkel på 90 grader. Bakgrunnen er mørk og generalisert men viser en mur som til høyre åpnes ut i klar himmel i en fjerdedel av motivet. Draperiene er marmoraktig skulpturerte og i nærmest komplementære farger. Motivet ivaretar likevel en slags grunnleggende struktur fra det tidlige verket. De tre er stadig fremstilt i trekvart figur, og sønnen er stadig naken på overkroppen. Med dette felles utgangspunktet ligger store forskjeller. Den legemlige stoffligheten fra det tidlige

⁹² Nevnes av Malvasia under 1654 som et bestillingsverk for Girolamo Boncompagni, erkebiskopen av Bologna. Malvasia, 380.

bildet har forsvunnet i det sene. Sønnen er fremstilt med jevn slett teksturering over hele overkroppen. Med unntak av slagskygger på høyre arm og side er torsoen klart leselig i sin helhet. Der hvor det tidlige bildet bruker armene for å skape intrikate diagonaler understreker armene her billedrammens horisontale og vertikale akse. Figurene har fått klare grenser. Typene har gått fra rustikke til typiske. Det finnes også en forskjell i måten verkene forteller den samme historien med figuren. I det tidlige bildet er sønnens ansikt i fullstendig mørke. Det er hans rygg og armer som er det narrativt drivende. I det sene bildet har ansiktet fått en tydelig formidlende funksjon for hans anger, understreket av en gestisk tørking av tårer, mens faren kommuniserer sin aksept og velkomst ved å bre kappen over sønnen med tydelige håndbevegelser. Øyeblikket som nå formidles er nettopp representativt for disse tilstandene. I det tidlige bildet er det annen type øyeblikk som fremstilles i den nesten banale skiftingen av skjorten.

Ifølge Mahon forekommer det mellom et tidlig og et sent bilde av Guercino fundamentale forskjeller i formspråket. Den grunnleggende forskjellen ligger i den relative taktiliteten og integriteten av form, oppsummert slik: "In one instance the appearance [of form] under particular conditions, in the other the intrinsic substance."⁹³ Tidlig billedspråk representerer "the disintegration of solid mass, and the fusion of the fragments with their environment."⁹⁴ Lys og farge tenderer mot å bryte taktil form i tidlig og fremheve den i sent formspråk.⁹⁵ Det mest utslagsgivende i denne prosessen er lys.⁹⁶ I figurmodelleringen går sen stil mot en bruk av klassiske profiler,⁹⁷ og dette medfører at den i større grad står i relieff mot bakgrunnen.⁹⁸ Videre finnes en solidifisering og segregering av form i seg selv, bestående i en insistering på den klare artikuleringen av den individuelle figur og isoleringen fra

⁹³ Mahon, *Studies*, 24.

⁹⁴ Mahon, *Studies*, 20. For en utdyping av "fusion with environment", se Note 17, *ibid*.

⁹⁵ Mahon skriver om *Elia nutrito dai corvi* av 1620: "the artist is obviously not interested in the clear definition of the barriers of space and substance." *Studies*, 13. Om *La purificazione della Vergine* av 1654: "hard and fast boundaries and long constructive lines are everywhere apparent." *Studies*, 23.

⁹⁶ Om tidlig formspråk: "Light is allowed to pursue an independent and even capricious course, tending to obscure the linear structure of objects, and resulting in an atmospheric composition of patches of light and shade rather than an arrangement of obviously coherent tangible substances." Om sent formspråk: "Light is, comparatively speaking, kept subsidiary to the forms and tends to emphasize their structure, which is further brought out by the long informative lines." Mahon, *Studies*, 13.

⁹⁷ Guercino unngår trekvart-profiler for å oppnå en lesning fra side til side, heller enn å skape narrative diagonaler med trekvart-profiler slik at verket må leses i sikksakk inn og ut av billedplanet.

⁹⁸ Mahon, *Studies*, 24.

andre figurer. Dette forekommer i stor grad som en effekt av bruken av lys for fremheve heller enn å utydeliggjøre taktil form.⁹⁹

Mahon finner videre at forskjellene også er store ikke bare mellom verker fra hver sin ende av det brede kronologiske spekteret, men også mellom verker som er relativt nære hverandre i tid. I analysen av *S Francesco in estati con San Benedetto* fra 1620 og *L'Assunta con San Pietro e San Girolamo* fra 1626¹⁰⁰, finner han at det senere verket allerede innehar kvaliteter som tydeligere sees utover '30-tallet. Konklusjonen er at en forandring i retning av den sene stilen var underveis fem-seks år etter noen av de mest maleriske tidlige arbeidene.¹⁰¹ I 1627 maler Guercino profetene i kuppelen på katedralen i Piacenza. Bruken av lys for å oppløse form har nå opphørt fullstendig. Det blir øyeblikkelig klart i hvilken grad Guercinos figurer nå har fått masse og omriss og er inndelt i klare plan. Om figurene skriver Mahon: "They tell as separate compact entities, autonomous within their allotted space".¹⁰²

Korrigerer av impuls

Som forrige kapittel viste er det likheter mellom tegning og maleri i bruk av lys og skygge og effekten av dette på figurens integrering med billedrommet. Dette formale samsvaret mellom kvaliteter i Guercinos tidlige tegnede studier og de ferdige oljene faller bort etter hvert som stilforandringen utvikler seg. Grovt sett er det en stilforandring nærmest isolert i maleriet. Tegningen ivaretar utover produksjonen mange av de kvalitetene som finnes i de tidlige studiene.¹⁰³ Det er med

⁹⁹ Mahon, *Studies*, 25.

¹⁰⁰ Disse er illustrert som hhv. nr. 69 og nr. 107 i David M. Stone, *Guercino: Catalogo completo dei dipinti*, (Firenze: Cantini, 1991). Referanser til Stones katalog er heretter gitt prefikset *Stone nr.* For Mahons analyse se *Studies*, 25-28.

¹⁰¹ Mahon, *Studies*, 31. I en svært spisset formal nærlesning konkluderer han at det er med det monumentale *Petronillaalteret* (*Stone nr.* 87) for Peterskirken at en forandring av betydning først finner sted hos Guercino. Det er i *Petronilla* at Mahon finner cruxet for Guercinos stilforandring. Se Mahon, *Catalogo*, 111. Det helt konkrete øyeblikket for begynnelsen av forandringen er ikke like viktig i denne oppgavens kontekst.

¹⁰² Mahon, *Studies*, 30.

¹⁰³ Dette er en forenkling for å skape en distinksjon. I realitet har utviklingen av Guercinos tegning en egen og dynamisk prosess, men generelt sett kan det, tilstrekkelig for argumentet, hevdes med sikkerhet at et energisk og øyeblikkelig uttrykk vedvarer gjennom produksjonen. For en grundig gjennomgang av Guercinos tegning se Denis Mahon, *Catalogo critico dei disegni*, med bidrag av

stilforandringen skapt en større avstand i utviklingen av motivet mellom tegningen som et tidlig stadium og det endelige produktet.

Et eksempel på dette kan sees i en *S Sebastian* fra 1642 (*fig.16*),¹⁰⁴ og en tegnet studie til maleriet fra samme år (*fig.17*).¹⁰⁵ Sammenlikningen åpenbarer store forskjeller.¹⁰⁶ Lysbruken i maleriet er nærmere Annibales Sebastian, og dets funksjon er her begrenset til en naturalistisk atmosfærisk effekt, heller enn å strukturelt dominere verkets uttrykk. Stillingsmotivet er kontrollert og elegant og forsterkes av den grasiøse speilingen av kurvingene i Sebastians hals og trestammen. Bakgrunnen har en insisterende horisontal tredeling. Figurens hofte er fremskutt, og det himmelvendte blikket viser ingen kamp mot martyriets smerte. Det er formalt og narrativt stabilt bilde; både formspråk og helgen ivaretar klassisk integritet.

Til sammenlikning viser den tegnede studien svært forskjellige kvaliteter. Det er beslektet med de tidlige malerienes uttrykk. Selv om dette er en av Guercinos mer lineære figurstudier er konstruksjonen av figuren preget av en agitert dynamikk. Stillingsmotivet viser helgenen i sviktende balanse. Figuren er dramatisk knekt i midjen. Det finnes en strekking av figuren, og en pressing av den som meningsbærer, i armene som i Laokoön-aktig positur er bundet til treet i en dramatisk diagonal som ender i de utstrakte fingrene. En slagskygge, og behandlingen av hår og trestamme, gjør at hodet går i ett med stammen og forener figuren med treet den er bundet til. Legemet er her det fortellende. Den abstrakte skraveringen som svinger opp og til høyre bak figuren skaper sammen med trestammens skravering en dynamisk S-form som antyder en agitert bakgrunn, i grensen mellom besjelet natur og et abstrakt, stemningsfortellende billedrom. Den flyvende pilen setter scenen med sterk temporalitet i et superkonkretisert øyeblikk og leder betrakteren til å spekulere i om den sårede helgenen vil overleve pilen som i neste øyeblikk vil treffe. Fra skisse til maleri går motivet fra å fremstille helgenen fra et lidende subjekt til en idealisert

Cesare Gnudi, Bologna: Alfa, 1969.; Nicholas Turner, *Guercino: Drawings at Windsor Castle*, (Washington: National gallery of art, 1991); Julian Brooks, *Guercino: Mind to paper*, (Los Angeles: Getty Museum, 2006).

¹⁰⁴ *Stone nr.178*, betalt av Dott. Nicolò Lemmi i Bologna, i januar 1642.

¹⁰⁵ Courtauld, D.1952 RW.1377.

¹⁰⁶ Sammenlikningen av studier og malerier for å vurdere avstanden mellom idé og ferdig verk hos Guercino er opprinnelig Denis Mahons verktøy, og her som i resten av dette kapitlet står jeg i dyp gjeld til denne forskningen. Min analyse er forskjellig i valg av objekter. For en sammenlikning av en *S Frans* fra 1645 og en tilknyttet studie, se Mahon *Studies*, 17-19.

martyr, og fra ett isolert øyeblikk til eviggjørelse. Sammenlikningen viser et maleri som inneholder kjerneaspekter ved den sene stilen, og en tegning som ivaretar vesenstrekk ved før-romersk maleri.¹⁰⁷

Forandringen later til å være en aktiv korreks av en innarbeidet billedlogikk, og slik sees et større spenn mellom den opprinnelige idé slik den kommer til uttrykk i skissen og det ferdige verk, som nå gjennomgår en større idealiseringsprosess.¹⁰⁸ Den relative avstanden mellom studie og ferdig verk i tidlig og sen stil kan bevitne en korrigering i det ferdige verket av en impuls som er, blant annet, vedvarende mer naturalistisk og mindre idealistisk. Det er nå en større avstand mellom det som virker som Guercinos måte innledningsvis å danne et motiv på, og den løsningen som velges.

Resepsjonens forklaring

Hva har skjedd? Det er her de tidlige biografene gjør seg gjeldende. I Seicento forekommer gjennomgående oppfattningen at Guercino hadde en naturlig hang til billedkonstruksjon. Vi har sett at han malte sin Madonna di Reggio uten annen hjelp enn sine usensurerte ferdigheter. Denne lesningen kommer hyppig til uttrykk i resepsjonen. Gjennomgående hos Malvasia, Scannelli, Passeri og Lodovico Carracci er en understreking av Guercinos naturlige disposisjon og instinkt som maler og tegner. Malvasia: ”diventò nelle sue mani naturale elezione”¹⁰⁹; Scannelli: ”sogetto

¹⁰⁷ Igjen bør det presiseres at denne sammenlikningen skjer på tross av medier, som skiller seg fra hverandre i vesentlige aspekter som den svært store forskjellen i hurtighet i utførelse, og at tegningen i all vesentlighet er et privat forarbeid, og ikke i utgangspunktet tiltenkt annen eksponering enn for drøfting av komposisjon osv. Nettopp en mesens preferanser, i dette tilfellet Nicolò Lemmi, kan være årsaken til forskjellen i komposisjon. Men utover dette er selve tilnærmingen til figur, balanse, lys og martyrium fundamentalt forskjellig i studie og olje.

¹⁰⁸ Det er her spesielt viktig å understreke at jeg ikke leser Guercinos tidlige formspråk som noe mindre avansert i tidlig stil. Abstraheringsprosessen i tidlig stil er like omfattende som i sen stil, og verker som den tidlige *Tancredi* og beslektede verker fra perioden er bygget på svært avansert billedforståelse. En fortolkning av Guercinos tidlige formspråk har imidlertid i perioder vært lest som et mer usensurert uttrykk. Dette hviler nødvendigvis på en sviktende logikk som i resepsjonshistorien ofte påføres ekspressivt maleri. En Guercino fra 1619 er nødvendigvis en avansert abstrakt konstruksjon til tross for dens øyeblikkelige opplevde naturalisme. Det som menes her er altså at Guercino i tidlig stil benyttet teknikker som stod i større sammenheng med hans opprinnelige, og spontane, idé for verket som uttrykt i tegning. Til tross for det noe ukomfortable kompromisset som kan sees i verker fra overgangsperioden og også i sen stil er det klart at den sene *Tancredi* også er et svært godt konstruert maleri innenfor et klassisk felt.

¹⁰⁹ Malvasia, II, 360.

universale, e nella maniera di buona e bella naturalezza”¹¹⁰; Lodovico: ”Gran disegnatore...felicissimo coloritore...mostro di natura...miracolo da far stupire”.¹¹¹

Francesco Scannelli, i sin *Microcosmo della Pittura*, noterer at Guercinos talent, som han roser for dets naturlige og spontane ferdighet, blir hemmet av en stilforandring mot et klarere formspråk; en forandring han langt på vei lamenterer.¹¹² Han ser utviklingen som en forlengelse av en generell, og beklagelig, tendens hos dyktige malere generelt, og siterer det han hevder er kunstnerens egen uttalelse om årsaken til forandringen: Guercino sier han har forandret stil for å tilfredsstille publikums preferanser, og særlig preferansene til dem som kjøper verker.¹¹³

¹¹⁰ Scannelli, *Microcosmo*, 85. Scannelli skriver videre: ”E chi brama conoscere quanto prevaglia un gran talento di connaturale inclinazione, in ordine all’esprimere la bella Pittura, potrà considerare a nostri giorni l’esempio di Gio. Francesco Barbieri da Cento.” Ibid., 360.

¹¹¹ Se sitatet i begynnelsen av forrige kapittel. Igjen står man overfor vanskelig kritisk lesning av Seicentos resepsjon. Hyllesten av naturlig tilbøyelighet utgjør et kritisk standardvokabular i perioden, med sitt fundament i ideer om den ideelle kunstner, men det er hevet over tvil at Guercino mottas som et spesielt tilfelle av naturbegavelse, instinkt og spontanitet. Andre biografer understreker andre kvaliteter, som studier og søken etter det ideelle. Lodovicos vurdering veier her tungt: som maleren som har lagt grunnlaget for flere av Guercinos ekspressive kvaliteter er han nødvendigvis en kvalifisert observatør av Guercinos disposisjon som maler. Det siterte brevet leser i det hele tatt som en bejubling av naturtalent og tilbøyelighet.

¹¹² Scannelli er en forfektet av maleriske kvaliteter i den Nord-Italienske tradisjonen og avviker som sådan fra klassiserende teoretikere. Eksempelvis er han en av få som foretrekker Annibales bolognesiske periode over den romerske. Han foretrekker et ”instinktivt” heller enn ”intellektuelt” maleri, og det han anser som naturlig skjønnhet. Han ser Guercino, som han har et nært bekjentskap med, som en representant for en slik skjønnhet. *Scannelli*, 360-362. I et historiserende perspektiv ser han en antitese mellom Guido og Guercino som tilsvarer Rafael og Correggio. Han ser Guercino og hans maleriske tidlige formspråk som en forlengelse av Correggio som han vurderer som den sterkeste av de klassiske malerne. Scannelli anerkjenner de andre italienske skolene, som han etter tradisjonell mal leses som representanter for forskjellige kvaliteter, men skiller seg fra de vanligere oppfatningene i denne diskursen ved å hevde parmesanske kvaliteter, som representert av Correggio, som de fremste. For en kritisk vurdering av Scannelli, se Mahon *Studies*, 48-50.

¹¹³ Scannelli, 115. Se under for sitatet, som vil omtales mer inngående siden. Guercino er altså ikke alene i denne prosessen. Scannelli skriver at Reni, inspirert av Carracciene, har beveget seg mot en høy grad av klarhet: ”la prima causa...era l’havere osservato lo stesso Guido Reni l’opere de’ primi Professori, ed in particolare quelle de gli studiosissimi Carracci, ancorche fossero poco avanti dipinte, ritrovarsi non poco oscure, e guaste, e però havea in tanto pensato di supplire a simili accidenti coll’estremo del chiaro alla successiva mancanza a fine, che il tempo co la maggior durata riducesse l’opera alla convenevole mediocrità. E discendendo a ragioni più universali, ed adequate; osservandosi simili mutationi non solamente nell’opere della seconda maniera del medesimo Guido Reni, di Pietro Paolo Rubens, mà anco alla giornata in quelle di Gio. Francesco Barbieri, di Francesco Albani, e similmente ne gli ultimi operati di Pietro da Cortona, i quali tutti essendo a nostri giorni più sufficienti, e famosi Maestri, hanno poscia nel tempo del maggior grido inclinato il proprio modo di operare alla maggior chiarezza pare che sia anco più valevole ragione quella, che già in tal proposito mi significò il medesimo Pittore da Cento, venédomi a dimostrare ciò succedere per ritrovarsi di tal forma il gusto della maggior parte, e di quelli in particolare, che vengano a richiedere l’opere loro.” Scannelli, 114-115.

Kort tid etter Renis død reiser Guercino til Bologna og etablerer sitt studio der.¹¹⁴ Passeri nevner dette spesielt.¹¹⁵ Guercino hadde nytt en betydelig suksess i Cento. Men ved Guidos død inntar han et marked som i lang tid hadde vært dominert av klare preferanser for Renis klassisisme. Av betydelig interesse er det at Passeri hevder at det spesifikt er markedet for klassisk maleri i Bologna etter Renis død som er avgjørende for forandringen.¹¹⁶ Som vi har sett, er en stilforandring mulig å spore tilbake til om lag 1623, og er i alle tilfeller godt etablert innen 1628. Observasjonen av at Guercino skal ha forandret stil ved Guidos død er derfor upresis,¹¹⁷ men reflekterer resepsjonens fortolkning av stilforandringen som nå var på betydelig avstand i tid.¹¹⁸ I alle tilfeller var Guercinos nå godt etablerte klassiserende formspråk nøyre tilpasset markedet i Bologna. Og som jeg vil vise under, var dette et marked hvis preferanser i tiltagende grad var preget av utviklingen av klassisk-teoretiske vurderinger av maleriet. Av betydelig interesse hevder Passeri at det spesifikt er markedet for klassisk maleri i Bologna etter Renis død som er avgjørende for forandringen.¹¹⁹

Hva er de ytre omstendighetene i tiden rundt stilforandringens begynnelse? Malvasia, under 1621, skriver:

Fù creato quest'anno Papa Gregorio XV Il quale chiamò il Sig. Gio. Francesco à Roma, e partì à quella volta li 12. Maggio 1621...per

¹¹⁴ En viktig omstendighet rundt Guercinos forflytting av sitt studio er Castrokrigen som dette året destabiliserte regionen rundt Cento og gjorde Bologna til et tryggere oppholdssted. Om dette se Mahon, *Catalogo*, 160-161. Krigen mobiliseres som et argument for å moderere viktigheten av Renis bortgang for Guercinos forflytting av studio.

¹¹⁵ Giambattista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*. Faksimile av 1. utgave. (Roma: Arnaldo Forni, 1976. Opprinnelig utgitt Roma: Natale Barbiellini, 1772), 378. Passeri dør 1679 og verket er utgitt posthumt.

¹¹⁶ "Avendo mutato parere nella morte di Guido di stanziare in patria, mutò anche maniera nel suo dipingere, ed avendo lasciata quella forza, ed ardimento di scuro fin a quel tempo maneggiata, diedesi ad uno stile delicato, e soave parendogli così di secondare il gusto dell' universale." Passeri, 379-380.

¹¹⁷ Stone hevder at det ikke er mulig å se noen utvikling i formspråket rundt 1642 og forflyttingen fra Cento til Bologna. Stone, 15. Mahon setter skille mot den sene stilen som skulle vedvare ut produksjonen ti år tidligere, i 1632. Se Mahon, *Catalogo*, 160-165.

¹¹⁸ Guercinos foretningsans er interessant i det at den gir et bilde av ham som en strategisk kunstner. Libro di conti viser et konsekvent og kompromissløst betalingssystem. Guercino tok betalt etter figuren og figurens størrelse. Se eksempelvis Spear, *Prix-fixe*.

¹¹⁹ "Avendo mutato parere nella morte di Guido di stanziare in patria, mutò anche maniera nel suo dipingere, ed avendo lasciata quella forza, ed ardimento di scuro fin a quel tempo maneggiata, diedesi ad uno stile delicato, e soave parendogli così di secondare il gusto dell' universale." Passeri, 379-380.

farvi la Loggia della Benedizione per 22. Mila scudi, che poi non
sortì, per la presta morte del Pontefice.¹²⁰

Guercino hadde arbeidet for Ludovico Ludovisi allerede i 1617¹²¹, og høstet nå suksess ved å bli kalt til Roma. Ved pavens høyre hånd satt Giovanni Battista Agucchi, tidligere monsignore territorialprelat for Bologna og en aktiv kunstteoretiker med klare klassiske preferanser. Agucchi ble øyeblikkelig utropt til Pavens statssekretær etter konklavet.¹²² Ludovico Ludovisi og Agucchi, den første var nå Romas viktigste skikkelse i utsmykkingsprosjekter som kardinalnevø, hadde stiftet bekjentskap over kunstdiskusjon forut for Alessandros triumf i konklavet. Agucchi på sin side var selv venn av Carracciene og hadde spesielt høye vurderinger av Domenichino som også var hans nære venn.¹²³ Hans *Trattato* om maleriet, trolig utarbeidet mellom 1607 og 1615, gir uttrykk for en genuint klassisk holdning. Som Mahon påpeker gir Agucchi uttrykk for mange av de klassisk-idealistiske teoriene som siden ble systematisert med Bellori.¹²⁴ Kort oppsummert fremholder Agucchi en *Idea della Bellezza*, en forlengelse av den klassiske tradisjonen tilbake til Alberti, som ideal for maleriet.¹²⁵

Domenichino ble hentet til Roma øyeblikkelig etter pavevalget og gjort til *Architetto del palazzo*.¹²⁶ Hans posisjon i kretsen til Ludovisi som en av de fremste klassiske malerne var dermed svært sterk og hans sentrale plassering i perioden vitner kanskje om en preferanse for klassiske formspråk under pontifikatet. Agucchi hadde

¹²⁰ Malvasia 1678, II, 365. Paulus V Borghese dør 28 januar 1621, kardinal erkebiskop av Bologna, Alessandro Ludovisi kommer seirende ut av konklavet 9 februar som Gregorius XV. Ludovico blir gjort til kardinalnevø 15. februar.

¹²¹ For forholdet mellom Ludovisi og Guercino i perioden, se Mahon, *Catalogo*, 107; og *Studies*, 60-61, note 95.

¹²² Agucchi hadde tjent som maggiordomo for Kardinal Pietro Aldobrandini. Aldobrandini døde dagen etter Ludovisis seier og ble samme kveld utropt til den nye pavens statssekretær. Han omtales av venezianske ambassadører som "Segretario di Stato et il principal Ministro che oggidi si trovi in Palazzo". Nicolo Barozzi og Guglielmo Berchet, *Relazioni degli Stati Europei lette al Senato dagli Ambasciatori Veneti*, I, Relazioni di Roma, Venezia, 1877., sitert i Mahon, *Studies*, 61.

¹²³ I et brev gjengitt av Malvasia skriver Agucchi om Annibale og Domenichino som likeverdige med Michelangelo og Rafael: "mà non gli pare di haver mirata cosa più bella di questi tempi, che due quadri di Domenico, che hà il Sig. Cardinal Burghese, *posti in paragone di cento altri di valenti Maestri*, anche de' tempi andati." Malvasia II, 341., min kursivering. Agucchi ser altså Domenichino som en forlengelse av det klassiske romerske maleri som han setter høyest.

¹²⁴ Mahon, *Studies*, 62. For en drøfting av Agucchis konkrete ståsted, se *ibid.*, 62-75. For en faksimile av hans *Trattato*, se *ibid.*, appendix 1.

¹²⁵ Denne ideen og Agucchis forhold til den vil konkretiseres siden.

¹²⁶ Domenichino ankommer Roma 1. april. Se Mahon, *Catalogo*, 107.

her sin kunstneriske våpendrager. Dermed har Guercino møtt en situasjon i Roma hvor det sittende pontifikatet har hatt en i det minste høy vurdering av Domenichinos klassisisme. Men mesensituasjonen fremstår også som kompleks.

Alessandro Ludovisis tidligere kontakt med Guercino i 1617 var mens han tilbød et energisk barokt maleri.¹²⁷ Videre er det at invitasjonen til Domenichino forutgår Guercinos ikke nødvendigvis en indikasjon på at det fantes konkrete føringer for den kunstneriske produksjonen under pontifikatet, til tross for at Guercino og Domenichino nødvendigvis vil ha vært forstått som polariteter av en teoretiker som Agucchi.¹²⁸ Selv om Agucchi trolig vil ha ytret sin mening om Domenichinos overlegenhet over Guercino og veiledet paven i kunstneriske spørsmål er det langt på vei sannsynlig at innhenting av to udiskutable mestre fra Ludovisis hjemegn i Bologna var en gevinst som etter all sannsynlighet overstyrte eventuelle kunstkritiske vurderinger. Passeri skriver at Guercini nøt stor ære under hans landsmann Ludovisis pontifikat.¹²⁹ Og Guercino tok også del i glorifiseringen av pontifikatet som nå ble foretatt av lokale kunstnere.

Forflyttingen til Roma representerer nødvendigvis en betydelig forandring i Guercinos arbeid og tilværelse. Malvasia hevder at han hentes til byen spesielt for å dekorere benediksjonsloggiaen; en av de to største oppdragene i Roma disse årene.¹³⁰ Oppdragenes omfang og type vil nødvendigvis ha medført en innstillingsendring. Freskearbeider var en arena Guercino ikke hadde arbeidet med på mange år, og i alle tilfeller ikke i denne størrelsesorden. Roma representerte nødvendigvis et møte med en svært sterk tradisjon for monumentale takfresker og sterkt etablerte idealer for formatet, med de heroiske eksemplene i det sikstinske kappell og Palazzo Farnese; et høydepunkt for Annibales michelangeleske *disegno* som prinsipp.

¹²⁷ Trolig er det maleriske *Lot e le figlie* av 1617, *Stone* nr.33, et av de fire arbeidene for Alessandro Ludovisi som erkebiskop.

¹²⁸ I alle tilfeller var Domenichino som en langt mer skolert kunstner i stand til å fylle en rolle som architetto di palazzo som ville være utenkelig for Guercino.

¹²⁹ Passeri, 375.

¹³⁰ Det andre er kuppelen på S Andrea della Valle. Malvasia hevder at betalingen, på hele 22.000 scudi, allerede var avtalt. Mahon forholder seg kritisk til Malvasias påstand og antyder at Guercino kan ha vært én av flere mulige kandidater for loggiaoppdraget, med både Domenichino og Lanfranco nylig ankommet, slik som i konflikten rundt kuppelen i S Andrea. Se Malvasia. Malvasia, 365; cf. Mahon, *Catalogo*, 107-110.

Men Guercinos freskearbeider i Casino Ludovisi, i sentrum av pavemaktens kunstneriske selvpromotering, bærer lite preg av å være påvirket av et klassisk klima.¹³¹ At Guercino i sine takfresker her og i Palazzo Costaguti ikke beveger formspråket mot romersk klassisisme men gjør tiltak for å tilpasse mediet til uttrykket i de forutgående arbeidene i olje indikerer at Agucchis innflytelse ikke kan ha vært spesielt sterk når det kom til formspråket. Guercinos *Aurora* fremstår nesten polemisk mot Renis *Aurora* i Pallavicini, det uunngåelige sammenlikningsgrunnlaget.¹³² Guercinos tidlige stil og dens dynamiske utforskning av rom, figur og lys later til å ha vært motstandsdyktig mot klassisk teori som representert av Agucchi og klassisk eksempel. Det var det også mot en svært sterk tradisjon for monumentalt freskemedium, hvis siste store bidrag i Farnese var nettopp bolognesisk, og hvis klare klassisk-barokke manifestasjon og sammenlikningsgrunnlag var Renis *Aurora*.¹³³

Guercino later til å ha ankommet et pavelig Roma med et etablert klassisk kunstsyn tilknyttet hans mesen, representert av Domenichino som maler og Agucchi

¹³¹ *Aurora*- og *Fama*-freskene i Casino Ludovisi er et crux i Guercinos stilutvikling, av spesiell interesse for vår problemstilling. Guercinos arbeid i casinoet begynner rett etter kjøpet av bygningen fra Francesco Maria del Monte 3. juni 1621 og er trolig ferdig samme år. Det finnes en oppføring i Ludovisis libro di conti med datering og en graving av Pasqualini datert 1621. For deres tilblivelse se Mahon *Dipinti*, 109-112. Mediumsforskjellen mellom olje, Guercinos foretrukne medium, og monumental fresco er selvfølgelig avgjørende, og effekter i olje kan ikke egentlig gjenskapes i freske. Det er Agostino Tassi (alt. Tasso) som maler de arkitektoniske *finte* i Ludovisi, og Guercino maler sine figurer i denne rammen. Restaureringer har vist at Tassi maler buon fresco i disse mens Guercino maler tempera a secco. Slik oppnår han en større opasitet og kan lettere gjenskape effekter mulige i olje. Se *Catalogo*, 109-110. Av viktighet er det at Guercino i møte med utfordringen av et monumentalt hvelvmaleri som medium rett etter sin ankomst i Roma, og eksponert for Romas tunge og kanoniserte takfresketradisjon, ikke endrer stil fra de forutgående oljearbeidene betydelig. Heller tøyer Guercino freskemediet for å oppnå effekter så like som mulig som dem i olje. Han gjenskaper her så langt som mulig sin stil i olje i mediumsbyttet til freske, til dels i negasjon av dette mediets særtrekk. Hans monumentale freskearbeider er altså i kontinuasjon av de ekspressive verkene fra før-romersk stil. Medieforskjellen er selvfølgelig avgjørende, og effekter i olje kan ikke gjenskapes i freske. Derfor jobber han i tempera a secco heller en buon fresco for å komme så nære uttrykket i den tidlige oljestilen som mulig. Han endrer ikke her stil med mediet, men forsøker å tilpasse teknikk for å kunne oppnå samme uttrykk etter mediumsbyttet. Mahon skriver: "In sostanza, esse rappresentano ... una continuazione, con alcune varianti di accentuazione, del suo stile pre-romano." Mahon, *Catalogo*, 111.

¹³² Videre er et av Guercinos viktigste arbeider i Roma det monumentale lerretet for taket i S Crisogono in Trastevere, på oppdrag av Borghese, som av naturlige årsaker ikke tilhører den samme leiren som Ludovisi. Det finnes altså en parallell linje i Guercinos mesener i perioden, på den ene siden kontakten med Ludovisi fra 1617, og på den andre Borghese som trolig har blitt bevisst Guercino tidligere som følge av sitt vennskap med Pignatelli. Tancredi var som kjent i Roma i 1620. Både Ludovisi og Borghese har altså stiftet sin kontakt med Guercino nær høyden av hans ekspressive periode, og det kan vanskelig påvises noe annet enn oppmuntring rundt hans barokke formspråk i de arbeidene som kommisjoneres. Crisogono er et svært avansert verk og en milepæl i italiensk barokk takmaleri. Se Mahon, *Catalogo*, 110-112.

¹³³ Det virker ikke som overgangen fra relativ periferi til det absolutte sentrum har ført til noen øyeblikkelig endring i Guercinos tilnærming til billedkonstruksjon. Heller virker grepene i *Aurora* og *Costaguti* som aktive forsøk på å bevare et før-romersk uttrykk.

som teoretiker. Mahon anser den klassisk estetikken som representert av Agucchi som den mest sannsynlige årsaken til Guercinos stilforandring.¹³⁴

Stilforandringen forklares altså som en reaksjon på smakspreferanser blant Guercinos kjøpere eller som en følge av teoretisk påvirkning. I vår kontekst er det tilstrekkelig å gjøre et kompromiss mellom disse forklaringene. Den klassiske teorien, som representert av Agucchi, kan i stor grad tas til inntekt for det kultiverte markedets preferanser overordnet sett. Det er ikke nødvendigvis noe motsetningsforhold mellom teori og mer generelle smakspreferanser i Seicentos Roma og Bologna.¹³⁵ I det flere av kritikerne, som Agucchi, Scannelli og Malvasia er *dilletanti* med en kritisk orientering virker det syntetisk å skulle skille deres kritiske vurderinger fra mer allmenne smaksdommer. Slik sett reflekterer Agucchi en akademisk spissing og konkretisering av preferanser som virket i den generelle smakstendensen i den kulturen den har fremkommet fra.¹³⁶ I alle tilfeller utspringer den teoretiske vurderingen representert av Agucchi fra den forenklet sett samme overordnede kulturen hvor disse preferansene forekommer, og det teoretiske ståstedet fremstår slik som en subkultur med en spisset og teoretisk konkretisert formulering av en tendens i markedets og den overordnede kulturens smakspreferanse. Årsaken til forandringen kan finnes hos et klassiserende klima i Roma, konkret manifestert i Agucchis teori og Domenichinos romerske arbeider, og en forskjelligartet, men utslagsmessig lik

¹³⁴ ”The transformation is so radical that we must not neglect to take into account the possibility that Guercino’s brush may have been influenced by the views of contemporary theory as to what constituted good or bad in art. In that event the process of careful corrective adjustment which we saw the artist working out in the case of the composition of the late *S Francis* would represent the intervention of the intellect in the interests of a supposed æsthetic canon which, even if it were to convince his reason, could never really harmonize with that method of expression which was natural and instinctive to him. What we are to consider, therefore, is the possibility that Guercino’s change of style may have had an intellectual rather than intuitive origin, that opinions or theories, primarily finding expression in words rather than in paint, had lodged in the artist’s mind and were in the habit of getting control of his brush.” Mahon, *Studies*, 32.

¹³⁵ Roma og Bologna representerer, på hver sin måte, sterke klassiserende lokale tradisjoner. Annibales romerske arbeider, som Farnesesyklusen, ble lest i forlengelse av det Sikstinske kappell og Rafaels stanze.

¹³⁶ Det er ikke her anledning til noen lengre drøfting av tendenser i smakspreferanser i perioden. På et grunnleggende nivå kan det likevel hevdes at Bologna, i lengre tid dominert av Renis og Renis skoles klassisisme, var et marked med etterspørsel etter nettopp denne typen maleri, spesielt utover de pestrammede ’30-årene. Guercinos opprettelse av studio i Bologna etter 1642 er i alle henseender en strategisk imøtekommelse av sterkt etablerte preferanser for Renis klassisisme i perioden. Den romerske situasjonen over tyve år tidligere fremstår som mer kompleks, og her vil Agucchi representere én av flere generelle retninger i smak og patronasje, eksemplifisert av Renis og Domenichinos romerske arbeider.

klassisk preferanse i Emilia i perioden etter Roma. Den generelle konklusjonen om stilforandringens årsak er at den etter all sannsynlighet er knyttet til patronasje, på et mer eller mindre direkte nivå, og slik fremstår forskjellig fra en reorientering av estetiske idealer motivert av en endret betraktningsmåte med opphav i kunstnerens egen vurdering.¹³⁷ Det er en konklusjon som vil drøftes nærmere under.

Uavhengig av forklaring forekommer utover i produksjonen et formspråk som relaterer til klassiske konvensjoner hos Guido og Domenichino. Et illustrerende eksempel på bevegelen er *Cristo risorto appare alla Vergine*, utført mellom 1628-30 (fig.18) Stone observerer at Guercino her har nærmet seg Renis *serena bellezza*, med en scene som er gjort klar for konvensjonaliserte figurer og gester, satt i en insisterende geometrisk komposisjon som utgjør et genuint klassisk uttrykk.¹³⁸ Billedrommets konstruksjon fremstår som genuint konvensjonell. Forhenget er trukket til side for å åpenbare et klart definert rom, et interiør, med en udefinert bakvegg som i 5/6 av bakgrunnens vertikale akse danner et mørkt tilnærmet intet¹³⁹ mot hvilket figurene tegner klare, lineært avgrensede profiler. Samspillet er gestisk.¹⁴⁰ Palletten i madonnaens kledning, den samme som den som er spaltet i Erminias folder i den tidlige *Tancredi*, er her fargesatt med lokale valører og holdt til felter av absolutt integritet, definert som separate masser i et mer skulpturelt foldefall. Slik modellert er figurene separert fra bakgrunnen. Billedrommet er ikke lenger et rom i resonans med handlingen, men tjener nå som en scene for et drama presentert med klarhet. Det er et billedrom som er frigjort fra funksjonen av formalt å speile det fortalte narrative. Stillheten i verket og klarheten i formale elementer lempet scenen mot en resignert ro.¹⁴¹ Figurbehandlingen av den oppstandne Kristus har et uttrykk av klarhet. Til tross for at lyssettingen er dynamisk og barokk, fra høyre arm i skarpt høylys til en dyp slagskygge over venstre arm, er den progressiv og konsekvent mellom disse to

¹³⁷ Igjen kan det understrekes at de idealene som forekommer i sen stil har et langt sterkere teoretisk fundament enn det maleriske formspråket, og at en rettelse etter disse klassiske idealene neppe er følge av en intellektuell reorientering drevet frem av Guercino selv. Guercino fremstår ikke som en maler som vil forkaste sin langsomt innarbeidede og spontant uttrykksfulle stil på grunn av en teoretisk interesse.

¹³⁸ Se Stone nr. 121 og sidene 10-11.

¹³⁹ Denne veggens tomhet er bemerkelsesverdig; den lave graden av definering som gjør den mer til et matt mørke mot hvilket figurene kan spille enn til en vegg oppfattet som en naturlig del av et interiør.

¹⁴⁰ Stone observerer at figurdynamikken her antar en form som nærmer seg dans. Stone, 11.

¹⁴¹ Den oppslåtte boken og leseskammelen er et ekko av bebudelsen og understreker offeret implisert i Gabriels budskap, og dette budskapet om Marias tap står her sterkt forsterket av Guercinos formale behandling.

punktene. Heller enn den fragmentariske fremhevingen av figurdeler med lys som verktøy som sees i tidlige aktstudier, er figuren her fremstilt som intakt og sluttet. Et svært forskjellig legeme presenteres her med den oppstandne Kristus enn det som sees i den begråtte Kristus 10-12 år tidligere. Det legemsmessige aspekt av pasjonshistorien er nedtonet til fordel for en vektlegging av den stille kommunikasjonen mellom de to figurene. Den teologiske referensialiteten skifter fra martyriet, og med denne legemsfokusen implisitt eukaristien, til en stille lamentasjon i kontrasten mellom den oppstandne Kristus¹⁴² og *tenerezzaen* i Marias positur og uttrykk. Guercino har introdusert en vending i formspråket med konsekvenser for bildets narrative formidling. Utviklingen i formspråk fremstår som bundet til bildets fortellende kvaliteter. Utover å bære forskjellig mening som forskjellige motiver er den oppstandne Kristus og den begråtte Kristus bærere av forskjellige legemlige meninger.

Guercinos *Erminia ritrova Tancredi ferito* 1619 formalt¹⁴³

¹⁴² Vanligvis et motiv fremstilt med en større vektlegging av triumfen over døden.

¹⁴³ Verkets insisterende kolorisme og dominante mørke, samt fraværet av tydelig omriss gjør det lite egnet til trykket reproduksjon. Få tilgjengelige reproduksjoner er spesielt trofaste mot originalen, med det fellestrekk at farge er ofret for klarhet, noe som er spesielt uheldig for denne analysen. Med dette utgangspunktet er de følgende observasjonene basert på studier *in situ*, og i dagens konserveringstilstand. Idet analysen baserer seg på subtile nyanser i koloritt og lys, tas det forbehold

Billedrommet er agitert og mettet (*fig.1*).¹⁴⁴ Erminia kneler på høyre side¹⁴⁵ med en gest av forskrekkelse som kontrasteres av Tancredis bevisstløshet, og verkets agiterede formale uttrykk fremstår som en gjenklang av dette emosjonelle dramaet.¹⁴⁶

Blikkretninger og gester danner sterke kryssende diagonaler som utgjør en sterk narrativ struktur og forutser den tilsvarende effekten av kryssede armer i *Ritorno del figliol prodigo* fra 1619 (*fig.13*).¹⁴⁷ Erminia ser mot Tancredi, hvor betrakterens blikk gjør et fullstendig stopp i det rolige og lukkede ansiktet, mens Vafrinos utstrakte arm fanger høylyset og åpenbarer såret i brystet (*fig.2*).¹⁴⁸ Disse sterke narrative diagonalene krysser hverandre i et konvergeringspunkt i mellomgrunnen, hvor Erminias fingre skyter frem i en skarp effekt av relieff og henleder oppmerksomheten til gestens dramatik.

om at enkelte observasjoner i langt større grad er gyldige overfor originalen kontra trykket reproduksjon. Malvasia nevner verket under 1618. Malvasia, II, 363. Mahon finner en stilistisk datering nærmere 1619 mer sannsynlig. På bakgrunn av sammenlikning med andre verker fra perioden virker den senere dateringen mer sannsynlig. Verket har en *terminus ante quem* med Pasqualinis graving (FIG) datert 1620. For konserveringshistorikk, se Mahon, *Catalogo*, 79-81.

¹⁴⁴ På grunn av figurenes skalering opptar de størsteparten av flaten. Rommet mellom disse dominerende volumene danner ikke kontrasterende lommer av ro, men fylles med tette teksturer som ikke tillater inntrykk av luft mellom aktørene. I rommet som dannes eksempelvis mellom Tancredis utsvingede hofte og Erminias negativt speilende albue får ikke blikket forsvinne, men stoppes i nær forgrunn som sees gjennom dette volumet. Denne horror vacui-tendensen forsterkes med de to trærne; glimtet av en stamme i øvre venstre hjørne og stubben under hestehodet, som danner konvergerende diagonaler og skyver figurene frem. Bildets sterkeste horisontal, grenen som strekker seg utover Vafrinos hode, skaper en øvre avgrensing av motivet, og presser nedover slik at den komprimerte plassen for de tre figurene synes desto mer fortettet ut mot realrommet.

¹⁴⁵ Måten draperiet er satt i bevegelse på gjør figuren til en fjern gjenklang av Gabriel i bebudelsesscener.

¹⁴⁶ Det konkrete motivet er hentet fra Tassos *Gerusalemme Liberata*, Canto XIX, 104: "Al nome di Tancredi ella veloce/accorse, in guisa d'ebbra e forsennata/Vista la faccia scolorita e bella/non scese no, precipitò di sella."

¹⁴⁷ Tettheten i komposisjonen av dette verket forutsettes av *Tancredi* og videreføres i *Samson*. Typisk for verker øyeblikkelig forut for Romaoppholdet er disse verkene, alle 1619, preget av et psykologisk mettet øyeblikk og figurer med radierende og tidvis voldsomme gester, forsterket av sterk chiaroscuro.

¹⁴⁸ Den dominante kryssende diagonalen skapes altså av en figural del, som bestående av Vafrinos arm og dens ekko i Tancredis høyre legg utgjør en tydelig legemlig linje; og dernest en gestisk-psykologisk del, som løper mellom Erminias mørke øyeparti i det lyse ansiktet og Tancredis ansikt hvor pannen og neseryggen tegnes av månelysen.¹⁴⁸ At Tancredis ansikt er lukket, gjør at diagonalen kommer til et stopp her, heller enn å sendes tilbake med et returnert blikk. Den resulterende intensiteten i diagonalen, som utgjør det psykologiske og narrative tyngdepunktet i figurgruppen, er altså en strukturerende diagonal i verkets overordnede komposisjon. Dette bevitner hvordan bildets psykologiske aspekter, med kontraster av desperasjon, smerte og passivitet, er tilstede i verket som et formalt strukturerende element, heller enn en å virke på et underordnet nivå i en figurgruppe med klare gestiske diagonaler, slik det forekommer i Poussins versjon av samme motiv. Sammen med agitasjonen av naturen utgjør dette en sterk tilstedeværelse av psykologisk narrativ som strukturerende for komposisjon og farge i verket.

Som motvekt til dette dannes en sekundær narrativ akse mellom betrakteren og hodet på Erminias hest, som frontalt orientert i høyre ytterkant av billedrommet inntar rollen som mediator mellom motiv og realrom. Ved betraktning i normale dagslysforhold¹⁴⁹ er dens øyne sorte og blikkretningen uleselig, men ved nærlesing blir det tydelig at den retter seg direkte utad mot betrakteren, og danner et fullt stopp i verkets narrativ. Hesten blir slik en innovativ versjon av en typisk medierende repoussoirfigur som retter seg ut av billedrommet.¹⁵⁰ Avkuttingen av hesten ved hodet forsterker opplevelsen av et tilfeldig utsnitt av et narrativ som fortsetter utenfor rammen, og tetter på samme tid bildets høyre forgrunn. Slik balanserer det den rent visuelle komposisjonen men destabiliserer den narrative komposisjonen ved å tilføre et kontrapunktisk fokaliseringspunkt i bildets ytterkant, og i motsatt retning fra den narrative bevegelsen mellom Erminias gestus og Tancredis ansikt.¹⁵¹

Verkets andre slående kontakt med realrommet er Erminias gestus (*fig.3*), som med åpne hender på en dramatisk måte manifesterer billedflaten i et semiparallelt plan og danner en konkav eller halvt sfærisk form som mottar blikket fra betraktersfæren.¹⁵² Den tilnærmede frontaliteten av denne gesten¹⁵³, i kontrast mot hodets tilnærmede fullprofil, er bildets sterkeste kompositoriske virkemiddel, og begrenser og adskiller et billedrom som ellers står i fare for å tippe ut mot betrakteren.¹⁵⁴ På samme tid er hendene også bildets sterkeste tilfelle av romlig illusjonisme, og synes å skyte ut av bildet.¹⁵⁵ Slik skapes en paradoksalt virkning av transcendens av realrom og billedrom på den ene side, og markering av flate på den andre.

¹⁴⁹ Bildets nåværende posisjon er sterkt eksponert for innfallende dagslys.

¹⁵⁰ En billedkonvensjon med røtter tilbake til tidlig Quattrocento, som i Piero della Francescas *Kristi Dâp*. Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, (Oxford: Oxford University Press, 1988), 75-76. Caravaggios *Hvile under flukten til Egypt* benytter eselet på en liknende, men mindre direkte måte.

¹⁵¹ Det noteres også at plasseringen av hodet i høyre ytterkant gjør det til enden på den 'visuelle setningen' for det lesende øyes bevegelse fra venstre mot høyre.

¹⁵² Dette elementet trekker også betrakteren inn som deltager idet hendene som emosjonell gestisk budbringer skyves ut i realrommet.

¹⁵³ Som oppleves langt klarere *in situ* enn gjennom reproduksjoner.

¹⁵⁴ Tancredis høyre kne, uthævet med sterkt høylys, hviler i balanse i oppreist stilling, og synes når som helst å kunne falle utover mot realrommet.

¹⁵⁵ En effekt som fullstendig unndrar seg trykket reproduksjon.

Selv om figurene på en tydelig anti-klassisk måte er arrangert langs uklare dybdeplan¹⁵⁶, kan figurgruppen på et vis betegnes frontal.¹⁵⁷ Tancredis legeme er orientert med siden mot betrakteren, men oversiden av brystkassen er tydelig leselig dels ovenfra. Videre er figurene samlet i et svært grunt rom. Av vesentlighet i denne observasjonen er det faktum at det ikke forekommer ryggvendte, medierende repoussoirfigurer. Guercino benytter ikke denne populære tidligbarokke konvensjonen ved å eksempelvis orientere Vafrino i ryggvendt ¼ profil for å skape dybdespill mellom figurene.¹⁵⁸ Her forekommer ingen caravaggistiske føtter for å skape dype diagonaler innover i billedrommet. På tross av denne kompakte frontaliteten forekommer likevel en sterk romlig dynamikk i figurgruppen. Selv om figurene er trukket helt opp mot billedkanten, fyller de et stort volum som strekker langt bakover i billedrommet. Effekten er et oppløst billedrom, og eksemplifiserer et vesenstrekk ved Guercinos stil i perioden.

Bildets dypt romlige karakter, som er en negasjon av den frontale figurkomposisjonen, er en følge av lys- og fargemodellering som er svært maleriske. Den primære årsaken til dybdeeffekten er bruken av lokale felter av skarpt og konsentrert høylys kontrastert mot store felter av mørke. Denne lyskontrasten skaper strukturelle sammenhenger som virker uavhengig av lineær form. Bildets dominerende formale struktur er en rytmisk variasjon av lys og mørke, heller enn klare forhold mellom plastiske former. Tancredis figur oppleves som konstruert av felter av lys og mørke som absolutte motsetninger. Det er en sterk chiaroscuro, med felter som overstyrer omriss og styrker opplevelsen av en optisk konstruksjon av figur og billedrom. Store deler av Tancredis fremste ben er i mørke, mens benet bakenfor er i høylys. Dette medfører en sterk dragning innover i bildet. Individuelle deler henholdsvis skyter ut av, eller trekkes tilbake i mørket. Den resulterende strukturen av lyse felter i skarpt relieff muliggjøres av motivets mørke grunntone. Det er mot dette

¹⁵⁶ Den faktiske avstandene mellom legemsdeler er til dels utydelig. Eksempelvis er dybdeforholdet mellom Erminias hender og Tancredis hode noe vanskelig å bestemme. Variasjonene i avstandsopplevelse i den andre dybdeplanet, som befolkes av Erminia og Vafrino, er svært store. Som dette kapittelet vil vise, er dette i kjernen av formale karakteristika ved Guercinos tidligmodne stil. Denis Mahon benytter analyse av bybdeplan som et verktøy i definisjonen av vesensforskjeller mellom Guercinos tidlig modne og sene stil.

¹⁵⁷ For en drøfting av Guercinos frontale komposisjoner i relasjon til scenekunst, se Prasad.

¹⁵⁸ Flere av Baroccis verker eksemplifiserer tidlige tilfeller av denne konvensjonen for å transcendere real- og billedrom i sentral-Italias barokkmaleri. En Caravaggistisk løsning ville her være å vise bakenden, heller enn hodet på hesten som i *Matteus' kallelse*. Guercinos romlighet består her i en avansert spenning mellom flathet og dybde i en frontal figurgruppe.

dype mørket at andre strukturer enn de plastiske, strukturer av omriss og skulpturalitet, kan bygges gjennom lys og farge.

Fargebruken er diktet av lyseffekten. På grunn av den sterke lyskontrasten er det få større partier med mellomtoner i hudfargene, og bare legemsdeler på figurene fremstår umiddelbart som nærmest monokromt gulhvite med et blått skjær. Hudtonene er i realitet svært varierte, med gule, blå og røde toner som gir figurene en svært stofflig og naturalistisk karakter.

Erminias kjole fungerer som en lokal ansamling og komprimert referansepalett for disse tonene. Kjolen er som resten av bildet underlagt store variasjoner i lys og mørke, men er delt i grunnpalletten av rødt, blått og gult, i lokalfargefelter i henholdsvis høyre arm, skjørt og draperiet over skuldrene.¹⁵⁹ Vafrinos kledning supplerer jordtonene, og den oransje jordbrune fargen gjentas i felter på tvers av lerretet, som i trestammen hvor hesten er bundet (*fig.4*). Hvite aksenter i himmelen i bildets øvre sone; månelysen bak treet og brytningen i skyen over hestehodet, gjentas på tvers av bildet i små, lokale punkter.¹⁶⁰

Fargebruken gir figurene masse og tekstur, men har den samme effekten som høylyset i å danne en struktur uavhengig av omriss. Som lyset brukes farge til å sammenføre billedrommet på tvers av form. Små lokale felter av dominant farge er spredt jevnt utover hele bildet og skaper innbyrdes relasjoner som transcenderer figurenes omriss¹⁶¹ og sammenfører figur og bakgrunn. Erminias draperi går i ett med den dramatiske himmelen, hvor hudtoner gjentas i lokale felter, underordnende og sammenbindende figurene med naturen i en enhetlig emosjonell bevegelse rundt det sentrale aktmotivet (*fig.3*) Bildet sammenbindes, holdes i spenning og balanseres av farge.¹⁶²

¹⁵⁹ Dette kan presiseres ytterligere. Den varme mellomrøde lavendeltonen tetter seg spesielt i nedsiden av høyre mansjett; varm kobberaktig eller grønnlig gul sees i draperiet som stikker frem under livet; varm til dels grønnlig blå konsentreres nederst på venstre ben. Om denne mettede fargelyrikken sier Malvasia: "io soglio paragonar quel pittore, che di un buon colorito arredato si vede, a quel Cantore, che di una bella voce provisto si trova." Malvasia, II, 362.

¹⁶⁰ Tidvis får denne hvitfargen en nærmest impasto kvalitet som i stoffet under rustningen på Tancredis høyre lår og nedenfor, på baksiden av leggen, og i skyene øverst i høyre sone. Disse punktene står i skarp kontrast mot det primært mørke billedrommet, og danner en struktur av lysende punkter som ligger tett mot flaten.

¹⁶¹ Og dermed oppløser figurenes strukturelle taktilitet.

¹⁶² Prasad nevner denne effekten i *Erminia e il pastore*. Prasad, 18-19.

En annen effekt relatert til den optiske struktureringen av bildet er den store variasjonen i graden av tydelig artikulering av form og tekstur. Deler av verket har svært liten detaljdefinering. Tidvis generaliseres elementer med grove penselstrøk. Dette elementet manifesterer ytterligere bildet som betinget av det optiske, heller enn analytiske øye.¹⁶³ Effekten av optisk fokus fungerer slik som en konkretisering av det som forekommer overordnet i konstruksjonen av billedrommet; en strukturering av visuelle syntakser uavhengig av formers omriss.

Guercinos formspråk i *Tancredi* oppløser de klare taktile formene i figurgruppen og sammenfører dem med bakgrunnen. Bildets romlighet er altså i spenning mellom elementer som komprimerer figurgruppen og fortetter den mot billedflaten. Disse er en frontal figurkomposisjon og landskapselementene som avgrenser forgrunne. Elementer som motvirker denne flatheten er sterkere og skaper maksimale dybdespenn mellom formene. Slik faller balansen mot utvidelse, heller enn begrensning av rommet til tross for en figurgruppe i fortett forgrunn. Elementer av flate motvirkes av elementer av ekspansjon. Billedrommets tydelige fremre plan motvirkes av resesjon.

På grunn av figurenes dominerende posisjon i billedrommet fremstår bakgrunnen som fragmentarisk og lite spesifikk. Foruten den nære forgrunnen, er treklyngene bak Vafrino og Erminia de eneste skisseaktige indikasjonene på landskap. Utover disse domineres billedrommet av himmelen, som i en lysning over Erminias draperier i høyre ytterkant avslører en svært lav horisont som bidrar betydelig til den patetiske natureffekten og Erminias prominens i komposisjonen (*fig.3*)

Følgelig forstås bildet som primært konstruert av figur og himmel. Selv om himmelbakgrunnen setter Erminia i relieff¹⁶⁴, oppleves disse to komponentene som enhetlige heller enn som motsetninger. Det er en likhet i modellering mellom Erminias draperi og himmelens bevegelse. Draperiet forstås ikke som isolert rundt figuren, men skaper en formal samklang mellom himmelens dramatikk og figurenes narrativ som et antropomorft element. De atmosfæriske effektene har dermed en sterk

¹⁶³ Effekten er dels synkron med lysvirkningen. Det er en dushet i høylysfeltene, som forskjelliggjør dem vesentlig fra Caravaggios chiaroscuro som gjennomgående er i skarp fokus og følgelig bevitner en vesensforskjellig tilnærming til optisk virkelighet. Felter som Tancredis høyre lår og ribben utflates til felter av tilnærmet monokrom farge gjennom avkallet på fokal skarphet, kontrastert av Vafrinos rikt teksturerende hånd.

¹⁶⁴ En lys og en mørk sky brukes som kontraster til å tegne silhuett av henholdsvis hode og fingre.

innvirkning på forholdene mellom former i rommet. Tidvis antar variasjonen i behandling av gjenstander en effekt av landskap.¹⁶⁵ Rommet mellom de delene av figurene som i tydelig artikulering fremstår som absolutt forgrunn, og himmelen som oppleves på ubestemmelig avstand, fylles av former som i relativ grad av teksturdetaljering trekkes innover eller skyves utover i billedrommet. Rommet mellom punktene av absolutt forgrunn og den bakre skjermen av himmel fylles av former som gjennom formale resesjoner fornektet sine rent fysiske posisjoner.¹⁶⁶ Bestanddelene av denne resesjonen er lys, farge og fokus.

Separasjonen av forskjellige dybdeplan transcenderes av disse. Ved å sette en del av et objekt i høyt lys, med prominent farge og i skarp fokus eller detaljert teksturer, manipuleres resesjonsgraden mellom objekter, og innad i deler av samme objekt. Dybdespillet som oppstår mellom formene i figurgruppen er altså tidvis andre enn de avstandene som logisk deduseres av den generelle forståelsen av figurenes posisjon. Tancredis høyre kne bringes i høylyset frem til forgrunnen mens Erminias draperier rett ovenfor, desaturert og sparsommelig teksturert i uklare mørke folder, skyves i dyp resesjon. Samspillet mellom disse formene er som nær forgrunn og fjern bakgrunn. Å distingvere mellom figurer og bakgrunn får derfor en begrenset verdi i tilfellet *Tancredi*.

Den resulterende romligheten er strukturert av et mønster av koloristisk i motsetning til en lineær struktur. Det er lys, fokus og farge som her overstyrer omriss, som hvis det fikk dominere ville oppløst enheten og skapt adskillelse mellom figur og bakgrunn. Ved slik å behandle figur og bakgrunn i optisk enhet muliggjøres foreningen av billedrommet som helhet og verkets fortellende elementer. Himmel, jord, menneske og dyr, er i en agitert emosjonell enhet. Med denne relativiseringen av absolutt klar struktur skapes en samklang mellom natur, figur, og motivets fortellende sentrum som finnes i den skadede halvaktfiguren i forgrunnen.

¹⁶⁵ På samme måte som verket har overordnet malerisk eller atmosfærisk fargekonstruksjon til forskjell fra lokal fargekonstruksjon kan man her snakke om atmosfærisk artikulering av struktur i motsetning til 'lokal artikulering' av objekter. Detaljering og generalisering av form og tekstur forekommer innenfor grensene av ett og samme objekt.

¹⁶⁶ Til grunn for denne påstanden ligger forutsetningen at maleriet per definisjon er et flatt medium og at det ikke forekommer faktiske avstandsforskjeller av betydning mellom pigment og lerret. Det dreier seg her om former som gjennom formale særegenheter fremstår som på andre avstander i det illuderte perspektiviske billedrommet enn de som optisk rasjonelt konstrueres av det betraktende øyet basert på konvensjoner om illudert rom.

Tasso og *Gerusalemme Liberata*

Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* er som narrativ preget av intertekstualitet, sammensatt som det er av litteraturhistoriske motiver og poetiske strukturer. Dets tematikk og oppbygging består i kompositt referensialitet til litterære forbilder.

Æneidens poetiske form kombineres med motiver fra bibelen og høvisk diktning eller romanser. Tassos poetiske uttrykk svinger i løpet av diktet mellom polaritetene av dette motivisk-poetiske rammeverket.

Canto I, Stanza 2, er en poetisk metafor for og kondensering av denne strukturen i verket, og et uttrykk for dikterens konflikt i behandlingen av den.

O Musa, tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona
Ma su nel cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona
Tu spira al petto mio celesti ardori
Tu rischiara il mio canto, e tu perdona
S'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
D'altri dilette, che de' tuoi, le carte.

Mens Tasso ber sin muse om guddommelig inspirasjon ber han på samme tid om tilgivelse for visse poetiske kontinuitetsbrudd. Dikterens håndtering av og apologi for dette problemet er sentralt i den følgende fortolkningen av verket.

Tematikkens aktualitet

Tassos epikk er satt under det første korstog, ledet av Godfred av Bouillon mot sarasenerne. Utover å supplere et godt episk fundament for fremstilling av dyd hos soldater satt på prøve hadde tematikken en sterk aktualitet i samtiden. Bekjempelsen av den mauriske trusselen var en definerende problemstilling i den motreformatoriske kirkens politikk. Paulus III hadde i 1534 forsøkt å iverksette et korstog mot tyrkerne og erklærte bekjempelsen av trusselen som sin fremste plikt.¹⁶⁷ Som Kenneth Setton har påpekt¹⁶⁸ var innkallingen til Tridentinerkonsilet¹⁶⁹ i større grad spisset mot bekjempelsen av den tyrkiske trusselen enn utbredelsen av protestantisme.¹⁷⁰ Det italienske fastlandet var gjenstand for hyppige angrep, og trusselen spisset seg frem mot slaget ved Lepanto i 1571.¹⁷¹

Et historisk narrativ om det første korstog, den heroiske fortellingen om den første guddommelig sanksjonerte bekjempelse av den ottomanske fienden, var følgelig en spesielt potent tematikk. Ved å innskrive den samtidige kampen mot tyrkerne i den episke tradisjon og dens antikke forbilder gjennom den implisitte forbindelsen til det første korstog, bidro verket til historiserende legitimering av den politiske agendaen. Videre kunne en slik nobel og teologisk-politisk aktuell ramme medføre en mildere mottagelse av visse kunstneriske friheter som forekom i verket, og slik styrke dets moralske fundament.

Tasso kjente personlig denne kontekstens aktualitet. Tyrkerfaren var spesielt utbredt i perioden da han begynte arbeidet med *Gerusalemme*.¹⁷² Flere kilder oppgir at hans søster og svoger med liten margin unnslopp et raid mot Sorento kvelden 13. juni 1558.¹⁷³ Tasso skulle senere, grunnet hard kritisk mottagelse av *Gerusalemme*, komme til å insistere på sin dedikasjon til bekjempelsen av tyrkerfaren. Hans håp var at overbevisningen om dette personlige engasjementet skulle nedtone viktigheten av verkets tidvise poetiske brudd med dets moralske plattform.

¹⁶⁷ Lee, *Observations*, 329.

¹⁶⁸ Kenneth Meyer Setton, *The papacy and the levant*, (Philadelphia: American Philosophical Society, 1978.) bd. 3, 463.

¹⁶⁹ 22 mai 1542, kardinal Jacopo Sadoleto. Setton, 462-463.

¹⁷⁰ Setton påpeker at dette i stor grad har unnsloppet forskere på området. Ibid 463.

¹⁷¹ Lee, *Observations*, 330.

¹⁷² Ibid., 329. Cf. Settons kapittel om tilstanden frem til slaget om Lepanto.

¹⁷³ A Solerti, *Vita di Torquato Tasso 3 bind Torino og Roma 1895 s 519*. sitert i Lee, *Observations*, 329-330. Flere innbyggere ble drept eller tatt i fangenskap i angrepet.

Tassos Poetikk – La poema eroico

Tasso konstruerte fra begynnelsen av sin epikk med et svært bevisst forhold til poetikk. Han antok tidlig de grunnleggende ideene om episk diktning som underligger hans senere arbeid,¹⁷⁴ og utvekslingen mellom diktning og teoretiske betraktninger er sterkt tilstede i kunstnerens bevissthet gjennom hele produksjonen. Parallelt med utarbeidelsen av diktet utarbeider han også sin poetiske teori, med sterke klassiske trekk. Hans tidlige teoretiske verk, *Discorsi dell'arte poetica*¹⁷⁵, reflekterer en dyp og idealistisk lesning av Aristoteles *Poetik*. *Gerusalemme* utvikles parallelt med fordypningen i klassisk poetikk. Slik blir livsverket *Gerusalemme* til et dynamisk felt mellom postulert og anvendt poetisk teori.

Grunnlaget for Tassos teoretiske vurderinger var hans omfattende humanistiske utdannelse, som omfattet studier av Aristoteles' poetikk, så vel som etikk og politikk.¹⁷⁶ Kjennskap til *Poetikken*, oversatt til Latin i 1498¹⁷⁷ hadde vært lite utbredt i høyrenessansen.¹⁷⁸ Tassos tiltagende teoretiske interesse er preget av en fortløpende lesning av *Poetikken* som autoritær tekst og korresponderer med en sterk økning i interesse for verket etter en oversettelse av Francesco Robortelli i 1548.¹⁷⁹ Han leste de italienske kommentatorene til *Poetikken* som fulgte tekstens kanonisering som teoretisk modell, og samtidige italienske kommentarer til Horats og Demetrius, hvis poetiske teorier han til dels også inkorporerte.¹⁸⁰ Hans ideologiske teoretiske interesse for epikken som sjanger er betinget av dette poetiske fundamentet og reflekterer en tiltagende teoretisk interesse i hans samtid: det er mot denne bakgrunnen av fordypning i klassisk poetikk at Tasso går til den episke sjangeren.

¹⁷⁴ C. P. Brand, *Torquato Tasso: A Study of the Poet and of his contribution to english literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), 70.

¹⁷⁵ Se under.

¹⁷⁶ Den tidlige inklusjonen i hoffet i Urbino og filosofistudier i Padova, under Francesco Piccolomini og Federigo Pendasio, ga grunnlaget for hans dype forståelse av klassiske teorier. Av viktighet deltok han her også i Carlo Sigonios forelesninger om Aristoteles *Poetik*. Se Brand, 9, 11 og 64.

¹⁷⁷ Valla, se Brand 59.

¹⁷⁸ Brand, 59.

¹⁷⁹ Brand, 74. Alternativt stavet *Robortelli*, kalt *Canis grammaticus*. Verket gikk i annet opplag i 1555.

¹⁸⁰ *ibid.*

Epikken er en disiplin hvor Tasso kan utvise sin teoretiske mestring i gjenreisningen av en forfallen sjanger og han formulerer ønsket om å skrive en ideell epikk.¹⁸¹

Det er altså tydelig at Tasso nærmet seg *Gerusalemme* med en sterk teoretisk interesse, og søkte fra begynnelsen av å konstruere et sjangerlydig verk på et solid teoretisk grunnlag. Hans teoretiske vurderinger, som skulle danne rammeverket for epikken, kommer til uttrykk i tre *Discorsi*, fremlagt for Akademiet i Ferrara, og trolig utarbeidet mellom 1564 og tidlig 1566.¹⁸² Aristoteles er i disse Tassos erklærte forbilde.¹⁸³ Sammen med Demetrius utgjør *Poetikken* den teoretiske autoriteten for sjangeren, og i *Discorsi* er aristoteliske prinsipper gjennomgående.¹⁸⁴ Tassos inngående og ydmyke lesning og appropriering av klassisk forbilde er dyptgående. De teoretiske forbildene ledsages av formale forbilder fra antikken.¹⁸⁵ Han går til *Illiaden* og *Æneiden* for heroisk eksempel og episk *grandezza*.¹⁸⁶ Disse supplerer de formale eksemplene han behøvde for å inkorporere aristotelisk poetikk i den episke sjangeren.

Men Tassos interaksjon med forbilder er dynamisk og på ingen måte kritikkfritt. Selv om Homer og Aristoteles dominerer hans teoretiske refleksjoner finner han klare ulemper med de klassiske modellene.¹⁸⁷ På det fundamentale teoretiske nivå ligger det viktigste bruddet med Aristoteles i metafysikken. Tasso fant det vanskelig som kristen å assimilere Aristoteles på dette punktet.¹⁸⁸ I Platon fant han, med nyplatonistene, en spirituell forståelse av universet som harmonerte med hans tro.¹⁸⁹ Som en følge er de teoretiske diskursenes filosofiske hovedfokus forsøket

¹⁸¹ *Rinaldo* var poetens første forsøk i sjangeren, utgitt i 1562. Verket inneholder episke og romantiske elementer og forutser slik *Gerusalemme* (utdypet under), og er videre, av viktighet, utarbeidet med et svært bevisst forhold til Aristotelisk poetikk. Se Brand, 64.

¹⁸² Tasso fremla sine *Discorsi* en gang mellom 1567 og 1570. De ble utgitt uten forfatterens samtykke som *Discorsi dell'arte poetica* i 1587.

¹⁸³ Brand, 182.

¹⁸⁴ Det er symptomatisk for Tassos nølende tilnærming til poetisk produksjon og betviling av eget talent når han fremstiller disse som et forsøk på å nå et omriss for poetiske prinsipper heller enn en sluttet poetikk. Senere omtalte han *Discorsi* som "questa piccola opera la quali io composi in pochi giorni, e molti anni prima ch'io ripigliassi il poema tralasciato nel terzo o nel quarto canto." Tasso sitert i Brand, 70.

¹⁸⁵ De teoretiske autoritetene i Aristoteles og Demetrius ledsages spesielt av formale eksempler i Vergil og Homer. Brand, 111.

¹⁸⁶ Brand, 79. Ikke overraskende, og av spesiell interesse, setter Tasso Homer og Aristoteles teori over det formale eksemplet i Vergil. Se Brand, 70.

¹⁸⁷ Brand, 71.

¹⁸⁸ Brand, 190.

¹⁸⁹ Brand, 190. Han hadde studert Platon parallelt med Aristoteles. Brand, 11.

på å forene platonsk og aristotelisk filosofi.¹⁹⁰ Altså forsøker Tasso en empatisk sammenskriving av Platon og Aristoteles for å danne en kompositt modell for et klassisk strukturert, teologisk informert episk diktverk.¹⁹¹ Denne vanskelige syntesen er typisk for formale og teoretiske kompromisser som følger lesning og appropriering av forbilder i Tasso.¹⁹²

Mens Platon gir legitimitet til epikkens religiøse tematikk er Aristoteles dominant i verkets strukturerende og narrative aspekter.¹⁹³ Spesielt hviler Tassos poetikk på Aristoteles prinsipper for *verisimilitude* og enhet i handling. Med tydelig aristotelisk forbilde hevder han at epikkens handling skal være nobel og representativ:¹⁹⁴ ”L’epico vuole nelle persone il sommo delle virtù; le quali eroiche da la virtù eroica sono nominate”.¹⁹⁵ Han søker altså en verdig narrativ kjerne der handlinger fremstår som essensielt representative dydseksempler. En historisk tematikk supplerer en slik narrativ kjerne hvor nobel handling kan utspilles med representativ klarhet, og korstoget som bakteppe korresponderer med et elevert og pietistisk tema med den kristne gud som erstatning for den klassiske epikkens guder.¹⁹⁶

Tassos maksime om *Verisimilitude* og enhet i handling er videre avledet fra aristotelisk eksempel. Her, som ved karakterenes handlinger, gir Tasso uttrykk for ideell imitasjon som den episke poesiers mål.¹⁹⁷ Epikken må i sin virkelighetsimitasjon etterstrebe idealisert natur; virkeligheten slik den bør være heller

¹⁹⁰ Brand, 182. Dette prosjektet er ifølge Brand gjennomgående i hans teoretiske litteratur. Se også Brand, 81.

¹⁹¹ *Discorsi* er typiske for sine kompromisser og Tasso viser en gjennomgående ydmykhet overfor klassisk ideal. Brand, 70.

¹⁹² Tassos noe pressede syntese representerer et ladet øyeblikk i renessansetradisjonens integrering av de to filosofene. Nettopp i den svært bokstavelige eksegesen av Aristoteles importeres et ny-platonsk teologisk fundament i en tid da skepsis mot denne filosofien, nå ansett som skadelig mystisisme, var utbredt i motreformasjonens Roma.

¹⁹³ Tassos tilnærming til episk peosi i 1560-årene forutgår av en utbredt kritisk interesse for poesiers moralske aspekter, enhet i handling, historiske tematikk, *verisimilitude* og forholdet mellom religion og magi. Aristoteles som eksempel for dette ble fremholdt av Sperone Speroni. Denne hevdet senere at Tassos *Discorsi* var transkripsjoner av hans diskusjoner med Tasso i Padova. Se Brand, 60.

¹⁹⁴ Brand, 70.

¹⁹⁵ Tasso, *Discorsi*, Discorso Primo, 13.

¹⁹⁶ Antonio Minturno, hvis innflytelsesrike aristoteliske poetikk hadde sterke korrespondanser med tridentinsk ideologi, påvirket Tasso på dette punktet. Av interesse er Minturnos poetikk symptomatisk for den tridentinske omfavning av aristotelisk ideologi som korrektiv til den spekulative ny-platonismen av den foregående århundret. Se Brand, 60., cf. George Alexander Kennedy, Glyn P. Norton, (red.) *The Cambridge history of literary criticism*, bd.3, (Cambridge University Press, 1989), 101-102.

¹⁹⁷ Brand, 70.

enn slik den er.¹⁹⁸ Dette utgjør altså et ideal om universell sannhet, som i tråd med *verisimilitude* overstyrer historisk faktum.¹⁹⁹ Enhet i handling er av tilsvarende viktighet. Sammen med *verisimilitude* er det Tassos viktigste diktat fra klassisk poetikk, og den delen av poetikken som klarest distanserer seg fra nære forløpere.

Det episke diktverket hadde sitt store renessanseforbilde i Ariostos *Orlando furioso*, utarbeidet i første tiår av 1500-tallet.²⁰⁰ Tassos epikk ble skrevet over en lengre periode med 50 års distanse, med første utkast ferdigstilt våren 1575²⁰¹, og forholdt seg nødvendigvis til dette sjangersetende verket. Ariostos epikk er satt til krigen mellom Karl den Store og paladinerne mot sarasenerne. Slik innskrives det i den heroiske kanon.²⁰² Mot denne konteksten kombinerer Ariosto sangen om heroisk dyd med magi og romantiske motiver.²⁰³ Forbildet for dette var middelalderens franske høviske romanse-tradisjon²⁰⁴ som *Orlando* står som kulminasjonen av i italiensk litterær kanon.²⁰⁵ Ariosto tilhører i sin blanding av strids- og romantiske motiver den romantisk-episke tradisjonen.²⁰⁶ Typisk for denne sjangertradisjonen er de store sprangene mellom forskjellige handlinger og geografiske tablåer.²⁰⁷ Det heroiske blandes med det fantastiske. Verket veksler brått mellom romantikk og strid og beveger seg springende fra Europa til Japan.

¹⁹⁸ Aristoteles, *Poetikken*, IX, 1-3.

¹⁹⁹ Igjen korresponderer Tasso med Minturno. For denne er universell sannhet i verkets elementer sammenbundet av *Verisimilità*. Verket kan med dette oppnå "giusta grandezza", den samme verdighet i form som opptok Tasso. "con la qual tutto l'altro uerisimilmente, e ragioneuolmente conuenga, e sia congiunto." Minturno, *Arte poetica* 1563 s32-33, gjengitt i Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian renaissance*. bd.2. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), 972.

²⁰⁰ Ariostos epikk ble første gang utgitt i 1516 og ekspandert i en utgave av 1532.

²⁰¹ Påbegynt 1564, se Brand, 123. cf. Lee *Observations*, 330. Den følgende drøftingen av *Gerusalemme* er i stor grad basert på Lees observasjoner.

²⁰² Ariostos bruk av litterær kanon er her tydelig i en tematikk basert på Rolandskvadet og den episke middelaldertradisjonens *chanson de geste*.

²⁰³ Matteo Boiardo var Ariostos motiviske kilde. Hans *Orlando innamorato* baserte seg på å la den karolingiske helten forelske seg for slik å kunne kombinere romantiske og heroiske deler. Dette introduserte det kjærlighetstematikken til den heroisk-romantiske epikken. Frank J. Warnke, *Versions of baroque: European literature in the seventeenth century*, (New Haven: Yale University Press, 1972), 161-162.

²⁰⁴ Warnke foreslår bruk av det italienske *romanzesco*-begrepet heller enn *romanse* for slik å unngå referanser til lingvistiske og metriske betydninger. Jeg finner ikke grunnlag for misforståelse av *romanse* i denne oppgavens kontekst og bruker derfor konsekvent det norske begrepet.

²⁰⁵ Warnke, 161., cf. Lee, *Observations*, 330.

²⁰⁶ Warnke hevder at sjangerens fokus på det magiske heller enn det ridderlige skyldes en vulgarisering av historiene i den folkloristiske tradisjonen. Warnke, 161.

²⁰⁷ For eksempel avbryter Ariosto en dramatisk scene som en storm eller et slag, for uforklarlig, og i forlengelse aristotelisk sett uforsvarlig, å flytte handlingen til en annen scene, fjernet i tid og rom.

Tassos *Discorsi* og *Gerusalemme* er utarbeidet på bakgrunn av hans kritiske vurdering av *Orlando*. Denne vurderingen korresponderer med den voksende aristoteliske kritiske tendensen og dens tiltagende dogmatiske lesning av *Poetikken* som førte til en nedvurdering av romansene og *Orlando*.²⁰⁸ Ariosto hadde kommet under kritikk for epikkens overnaturligheter og tematiske og geografiske sprang.²⁰⁹ Disse harmonerte i liten grad med en tiltagende rigiditet i poetikk og religiøs ortodoksi.²¹⁰ Disse var resiprokt virkende.²¹¹ Tassos approprierte Aristoteliske poetiske prinsipper korrigerte det han i tråd med sin samtid så som strukturelle og narrative svakheter ved *Orlando*. Hans tidlig formulerte og aristotelisk funderte ønske om enhet i handling var en aktiv korrigering av Ariosto.²¹² Den resulterende striden mellom Tassisti og Ariostisti bidro til polemisering av de to poetikkene.²¹³ Tassisti insisterte på at *Orlando furioso* ikke hadde enhetlig handling, mens Ariostisti benektet dette.²¹⁴ Med klassisk poetikk fant Tasso de nødvendige korrektiver for den

²⁰⁸ Den aristoteliske korrigering av romansene innebærer å skifte deres ridder-tematikk til den episke sjanger som praktisert av Homer og Vergil og teoretisk postulert av Aristoteles og Horats. Dette medfører enhet i handling og en ekskludering av all tematikk som ikke korresponderer med den noble sjangerens deorum. Dette ble fremholdt av de klassisistiske kritikerne. Se Weinberg, 989.

²⁰⁹ Minturno var fremst blant dem som kritiserte romansenes poetiske struktur på aristotelisk grunnlag. ”Percioche à niuno ragioneuolmente deè piacere, che alcuna cosa interrotta gli sia, quando più gli diletta.” *Arte poetica*, 35, gjengitt i Weinberg, 973. Han er blant dem som forutser Tasso i å hevde at romansene må korrigeres av klassiske prinsipper. Brand, 60. Cf. Weinberg, 971-973.

²¹⁰ ”One may note an increase in the number of critics and theorists who display an ultra-Catholic attitude toward questions of literature.” Weinberg, 297. Ariostos epikk er skrevet før denne utviklingen fikk moment, medfører en annen frihet i samfunnskritikk enn det som var mulig for Tasso. Sosial kritikk er i langt større grad tilstede i Ariosto. Se Mark Davie, ”Introduction”, *The Libetration of Jerusalem*. oversatt av Max Wickert. (Oxford: Oxford University Press, 2009), XII.

²¹¹ Romansenes formale letthet kom under kritikk med motreformasjonen. Aristoteles ble appropriert og brukt som formal og pseudo-moralsk eksempel. Brand, 60. Den poetiske kritikkens moralske fundament og implikasjoner er essensiell i min videre fortolkning.

²¹² Brand, 64. Utsagnet er i relasjon til utarbeidelsen av *Rinaldo*.

²¹³ Det noteres her en korrespondanse med akademiske og stilistiske diskusjoner i maleriet på 1600-tallet. Slik det vil drøftes under er samsvaret mellom litterær poetikk og en litterært fundert kritisk diskurs om maleriet spesielt gyldig i perioden på bakgrunn av den gjennomgående paragone-modellen.

²¹⁴ Den formale poetiske diskursen hadde nødvendigvis moralsk forankring. Blant annet ble spørsmålet om fremstilling av korsfarerne som feilbarlige legitimert med Aristoteles. For en gjennomgang av polemikken se Weinberg, 954-990., cf. Brand, 119-120

romantisk-episke sjangeren.²¹⁵ På dette fundamentet ønsket han å overgå Ariosto, og være på like med Homer og Vergil.²¹⁶

Formalt Gerusalemme

Gerusalemme fremstår som et produkt av en lang forberedende prosess som skulle legitimere dets form, og eklektisk bruk og korrigering av forbilder er sentralt i denne prosessen. Verket, så vel som teorien, utarbeides i et bevisst og dynamisk forhold til forbilder, antikke så vel som nyere.²¹⁷ De første for å supplere et korrigerende strukturerende rammeverk for de nære sjangermessige forbildene i de andre.

De anvendte formale forbildene som harmonerte med det aristoteliske teoretiske fundamentet Tasso hadde fremmet i *Discorsi* var som nevnt de klassiske greske eksemplene i Homer og Vergil.²¹⁸ Aristoteles' og Homers teorier om den greske epikk underligger hele verket.²¹⁹ I kjernen av den strukturelle oppbyggingen av Tassos episke prosjekt lå altså den moralsk funderte maksimen om enhet i handling, med hvilken han ville fjerne seg fra sammenblandingen av motiver i Ariosto og oppnå tematisk *grandezza*. Men Tasso var mindre konsekvent på dette punktet enn teorien antydte. Til tross for *Discorsi*s opposisjon mot Ariosto og romanse-tradisjonen er forskjellene mellom *Gerusalemme liberata* og *Orlando furioso* langt mindre enn Tasso hevdet.

²¹⁵ Hans syntese av romansene og klassisk eksempel lar seg oppsummere i første *discorso*. Tasso ønsker å finne en “modo di congiungere il verisimile co'l meraviglioso, privi sono que' poemi, ne' quali le deità de' gentili sono introdotte; sì come a l'incontra comodissimamente se ne possono valere que' poeti, che fondano la lor poesia sopra la nostra religione. Questa sola ragione, a mio giudicio, conclude, che l'argomento de l'epico debba esser tratto da istoria non gentile, ma cristiana od ebraea.” *Primo Discorso*, 6.

²¹⁶ Brand, 74.

²¹⁷ Det slaviske forholdet til et dominerende klassisk forbilde er selvfølgelig typisk for tiden og ikke mindre tilstedeværende i maleriet. I litterær sammenheng kommer det til uttrykk i feiden mellom ”klassisister” og ”modernister” (”ancients” og ”moderns”). De første hevder det klassiske eksemplets absolutte overlegenhet, slik at ”any departure from their patterns is not only heresy; it is necessarily a move in the direction of inferiority”. Modernistene fremholder en motstridende mening om at samtidige diktere kan overgå de antikke og gir til kjenne i prosessen et moderne syn på estetisk relativitet: smak er foranderlig med tid. Weinberg, 988.

²¹⁸ Lee, *Observations*, 330.

²¹⁹ Brand, 70.

Den todelte klassiske inspirasjon, Vergil for det formale og Aristoteles for det teoretisk poetiske, utgjorde Tassos klassiske kanon, den ideelle imitasjon av hvilken ville korrigere den uunngåelige kontemporære presedens i renessansediktningen. Slik møter klassiske forbilder et bredt yngre sjangergrunnlag som var oppsummert i Ariosto. Verket baserer seg på, og sammenskriver, kilder som Rolandskvadet og historiene om Karl den Store, overlevert i den folkløstiske tradisjon; beslektede Arturianske legender; klassisk mytologi og deres teoretiske poetiske fundament; romansene av fransk opphav og kjærlighetstematikken introdusert med Boiardo.²²⁰ Tassos verk drar veksel på disse sjangrene, og er videre trolig inspirert av en rekke eldre krøniker om korstogene, publisert utover 1500-tallet.²²¹ Disse er strukturelt beslektet med den klassiske epikkens strammere narrative struktur og sådan vesensforskjellig fra romansene.

Slik sees en deling av de litterære forbildene for verket, med motstridende strukturelle sjangerkjennetegn. På den ene siden tilfører den høviske tradisjonen sprang mellom handlinger som eksemplifisert av Ariosto, og på den andre en klassisk episk tradisjon hvor en tettere narrativ struktur er dominant. Tasso kombinerer begge i *Gerusalemme*. Tematisk arter dette seg i en vekslende struktur der stridsscener og romanser alternerer. *Gerusalemme* viderefører slik strukturende prinsipper fra de episke romansene i blandingen av elementer fra begge sjangre.

I Tassos epikk forekommer en utpreget spenning mellom disse elementene.²²²

De strukturelle konsekvensene er en friere tilnærming til enhet i handling enn det Tasso selv teoretisk postulerte. Verkets første canti er preget av lange, summeriske redegjørelser for prosesjoner av soldater og ekvipasjer. Sammen med beskrivelsene av slagene tilhører dette den episke tradisjon med dens diverse forbilder tilbake til Vergil. I brudd med denne narrative hovedstrukturen står de romantiske scenene. Her forekommer forhekselser og scener av pastoral romantikk mellom kristne riddere og muslimske prinsesser.

²²⁰ Davie, XI-XII

²²¹ Spesielt gav den nylig utgitte krøniken av Vilhelm av Tyr (trykket 1549) historisk bakgrunnsmateriale så vel som stilistisk inspirasjon. Se Lee, *Observations*, 330 cf. Brand, 54-55.

²²² Det tas forbehold om at ethvert kunstnerisk produkt nødvendigvis er et objekt i spenning mellom forskjellige estetiske mål i brudd og kontinuitet med forbilder. Det som menes her er at i tilfellet *Gerusalemme* sees en tydelig konflikt mellom forskjellige estetiske mål tilhørende forskjellige tradisjoner; en konflikt som Tasso selv i svært stor grad artikulerte.

Disse elementene står i spenning, og leder tidvis til formale konflikter i verket. Tematiske variasjoner ledsages av formale variasjoner. De episke partiene er gjennomgående sjangerlydige og reflekterer Tassos utgangspunkt som en lærd teoretiker med dyp innsikt i tradisjonens form og struktur. De ivaretar slik den episke tradisjonens rigiditet. I de romantiske partiene forekommer et annet, rikere poetisk språk. Her er lyriske elementer dominante. En sterk emosjonalisme får her fritt spillerom. Kjærlighetsdramaets romantiske språk kontrasterer mot og fortrenger tidvis stridstematikken og dets formspråk.²²³ Karakterens patos tas opp i og speiles av naturen, i sterkt stemningsbeskrivende naturskildringer. Den er tidvis vill og tidvis lakonisk, i samklang med karakterene.²²⁴

Det finnes kritisk konsensus om at det er i disse romantiske partiene at Tassos talent er mest fremtredende.²²⁵ Mot hans teoretiske interesse og teoretisk informerte konstruksjon av verket kontrasterer hans poetiske talent. De formale konsekvensene er en erotisme og totale brudd med verkets stridstematikk. Det elegiske og patetiske negerer det heroiske.²²⁶ Denne kontinuiteten med Ariostos eksempel er i konflikt med Tassos postulerte poetikk. Og med dette sees en kompositt og intertekstuell konstruksjon av *Gerusalemme*.

Motivsk veksler epikken slik mellom strid og romanse, og har derfor klare avvik fra den entydige heroiseringen av kristne riddere. I de romantiske scenene fremstår de som feilbarlige og svake, og villige til å forsake sitt kall for forbudt kjærlighet. Det magiske elementet er ivaretatt, men konsekvent transkribert som

²²³ Eksemplet *Armidas hage* viser hvordan Tasso på et tidspunkt tilbakelegger all tanke om det rasende korstoget ved å isolere figurene i kjærlighetsfortapelse inne i en forhekset og lukket hage. Her løper både Tassos språk og fantasi fritt i en idyll som Brand kaller "blatantly false" Brand, 109. Om hagen sier Brand videre: "Tasso's most elaborate nature description is not a landscape but a garden, a work of art not of nature; and this garden is conditioned by the human action. It is a confusion of over-luxuriant growth, but a baroque confusion, consciously disordered. The natural scene is therefore treated extremely subjectively." *ibid.*

²²⁴ Brand skriver: "Natural phenomena reflect or symbolize human predicaments." "Nature is more than a background...it is a living participant in the action." "The changing aspects of nature are thus identified with the poet's own inner life...In this subjective presentation of nature Tasso not only reacts vividly to the world around him, but he attributes to natural objects the feelings of himself and his fellow-beings". *Ibid.*

²²⁵ *ibid.*

²²⁶ Warnke, 163.

kristne mirakler. Leserens nytelse, eller *Diletto*, penetrer den episke sjangeren og overstyrer epikkens krav til historisk fakta.²²⁷

Et slikt motivisk berøringspunkt mellom verkets heroiske ambisjon/religiøse alvor og erotiserende kjærlighetsscener er canto XX, stanza 136, hvor Armida sier til Rinaldo: "Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno dispon", en speiling av Marias ord til Gabriel under bebudelsen.²²⁸ Sitatet kommer i sammenheng med en erotisk scene mellom den syriske trollkvinnen og den kristne ridderen.²²⁹ Et kompositt litterært motiv oppstår i siteringen av religiøs tekst i pastoral og erotisk scene.

Eksemplet tydeliggjør at konsekvensen av en eklektisk sammenskriving av forskjellige litterære forbilder og et friere poetisk språk forsøksvis korrigert av klassiske sjangerforbilder er en tematisk og formal flertydighet. I møte mellom lyriske elementer fra den romantiske sjangeren og en overordnet klassisk episk ambisjon oppstår et uttrykk, tydelig i eksemplet over, i en betydelig brytning mot moralsk og kunstteoretisk norm i dets motreformatoriske kontekst. Det som står på spill i *Gerusalemme* er balanseringen av to motstridende impulser med sine divergerende uttrykk og litterære slektskap innenfor feltet av en sjanger hvis fremste kjennetegn er strukturell enhet.

Resepsjon → Revidering

Denne inkonsekvensen/spenningen i verket unnslopp ikke samtidige kritikere. De ovennevnte poetiske konfliktene i *Gerusalemme* førte til at Tasso, i tiltagende tvil om verkets struktur og form, i begynnelsen av 1575 sendte manuskriptet for vurdering til Scipione Gonzaga, senere kardinal med tilknytning til Filippo Neri og Carlo Borromeo.²³⁰ Han ber Gonzaga spesielt om kritikk av verkets stil.²³¹ Gonzaga

²²⁷ Tasso forsvarer begge disse elementene ved å hevde at dikteren ikke er en historiker i brev til Orazio Capponi, sitert i Davie, XIII.

²²⁸ Jfr. Lukas 1:38 Vulgata: "dixit autem Maria ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum".

²²⁹ "onde sì come suol nevosa falda ov'arda il sole o tepid'aura spiri, così l'ira che 'n lei pareva sì salda solvesi e restan sol gli altri desiri." *Gerusalemme*, XX, 136. Tassos intensjon er mye omdiskutert

²³⁰ Brand, 122. Neri og Borromeo representerer den første og energiske generasjon av reformasjonsprosessen i Roma, for hvilke penetrerende tekststudier var svært viktige.

²³¹ Han ønsker vurdering av "la politura de'versi". Tasso i brev til Gonzaga, sitert i Brand, 74. Se også Brand, 129.

videresendte manuskriptet til gjennomlesning blant en rekke *letterati*, bestående av en blanding av kirkelige embetsmenn og professorer.²³²

Kritikken var til dels svært fordømmende. *Gerusalemme* ble gjenstand for en svært dyptgående kritikk og funnet mangelfullt på formalt og tematisk grunnlag.²³³ Verket ble kritisert som usømmelig i stil samt mangelfullt i verisimilitude og enhet i handling. Kjærlighetsscenene og deres tidvis erotiske språk ble ansett som i brudd med decorum og de magiske passasjene ble funnet uegnet i konteksten av en religiøs epikk.²³⁴ Altså kritiseres *Gerusalemme* på mange av punktene Tasso hadde kritisert Ariosto. Kritikken medførte en lengre periode av intens og utmattende revidering av *Gerusalemme* mellom 1575 og '76. I utvekslingen med kritikerne forsøker Tasso til dels å forsvare sine valg, og til dels tar han kritikken til følge og utelater deler.²³⁵ Han uttrykker tvil om egen dømmekraft.²³⁶

Revideringen forekommer om lag ti år etter Tassos innledende arbeider med poetikk. Gjennom det kritiske arbeidet med diktet videreutvikler han også sin poetikk, og utarbeider en revidert teori om det episke diktverket, *Discorsi del poema eroico*²³⁷, som han hevder representerer hans modne refleksjoner, i motsetning til *Discorsi dell'arte poetica*.²³⁸ I den nye *Discorsi* gir han uttrykk for en større viktighet av

²³² Sirkelen besto Pier Angelio da Barga, professor i elokvens og latinsk poet; Flaminio de'Nobili, teolog og filosof samt autoritet på gresk og italiensk litteratur; Silvio Antoniano; medlem av inkvisisjonen, senere professor ved Collegio Romano og kardinal; og Sperone Speroni, filosof og aristotelisk skolert kritiker. Se Lee, *Observations*, 331. Kritikerne utgjør altså til sammen en teologisk-poetisk kritisk stemme.

²³³ For en oppsummering av kritikken se Brand, 74-77. Som Weinberg påpeker konsentrerer kritikken i annen halvdel av 16. århundre seg om det essensielle, mens formale diskusjoner blir sekundære. Praktisk kritikk fokuserer på de store Aristoteliske prinsippene. Weinberg, 953.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Flesteparten av brevene fra kritikerne som gjennomgikk manuskriptet er tapt. *Lettere poetiche* gir derfor kun delvis innblikk i revideringsprosessen. Hans reaksjon varierer mellom takknemlighet og raseri. Den endelige effekten var svært skadelig for Tassos allerede skjøre mentale helse. Brand, 74

²³⁶ se Brand, 74. Det fremstår som vanskelig å se bort fra enkelte biografiske fakta i denne sammenhengen. Tasso viste i tiltagende grad paranoide tendenser i sitt forhold til verket. Han var plaget av *Gerusalemme*s fremtredende dualitet. Han fryktet inkvisisjonen og å ikke bli oppfattet som tilstrekkelig "devotissimo catolico..." Han er i økende grad i tvil om *Gerusalemme*s kvaliteter og frykter sensur og inkvisisjon. Index Librorum Prohibitorum. Det sees her en korrespondanse mellom tidens strenge poetiske og teologiske fokus og Tassos tilbøyeligheter.

²³⁷ Poetikken blir først utgitt i 1594, kort tid før Tassos død, men er påbegynt kort tid etter utgivelsen av *Discorsi dell'arte poetica* i 1587, for å korrigere resepsjonen av denne. Brand, 131.

²³⁸ Brand, 70.

poesiens moralske aspekter.²³⁹ Revideringen av *Gerusalemme* skjer altså parallelt med og i åpenbar relasjon til det videre arbeidet med og revideringen av hans poetikk: revidering av epikken er synkron med reformulering av hans poetiske teori.²⁴⁰

Etter 1576 var hans mentale helse svært dårlig og forhindret videre arbeid med revideringen.²⁴¹ Etter flere voldsomme konflikter og utbrudd blir han satt i forvaring i sinnssykehuset St. Anna i 1579.²⁴² Kort tid etter begynte fragmenter av *Gerusalemme* å utgis uten Tassos samtykke. Flere og flere canti kom etter hvert i sirkulasjon, før et manuskript av hele verket ble trykket i 1581.²⁴³ Manuskriptet var ikke komplett, og med dette argumentet var en utgiver i Ferrara, Febo Bonna, i stand til å overtale Tasso til å gi sitt samtykke til en utgivelse til tross for at Tasso ikke anså revideringen som ferdig. Som et supplement til det han anså som et mangelfullt verk tilføyet Tasso en *allegoria* over verket, utarbeidet tidligere, i 1575.²⁴⁴

Han leser om igjen Demetrius og Aristoteles under revideringen i 1575-76 og omformulerer enkelte poetiske prinsipper.²⁴⁵ Allegorien tar opp disse og reflekterer Tassos ønske under revideringen om å stramme inn verkets handling og understreke dets moralske og religiøse aspekter.²⁴⁶ Som sådan tar den til følge en kritikk som vesentlig var på samme tid teologisk og poetisk.²⁴⁷ Av viktighet i vår kontekst er det faktum at allegorien, gjennom forflytting av narrativet til en annen sjanger, representerer formal stilisering og av-poetisering parallelt med innsnevringen av narrativets bredde.

Møtet med en ny bølge av kritikk, og hans egen vurdering av verket som ufullendt, førte til en endelig revidering av verket etter spredningen og resepsjonen av *Gerusalemme liberata* i årene 1585-86. Revideringen var etter Tassos egne poetiske prinsipper og resulterte i en omstrukturering av verket i helhet. Den nye epikken, som

²³⁹ Forskjellene mellom de to poetikkene er likevel ikke så stor, og de fremstår som mer konsekvente enn Tasso selv hevdet. Brand, 131.

²⁴⁰ Discorsi del Poema Eroico. Brand, 70.

²⁴¹ Brand, 77.

²⁴² Brand, 22-24. Tasso ble løslatt i 1586. Brand, 26.

²⁴³ Angelo Ingegneri, Casalmaggiore & Torio. For publikasjonshistorikk, se Brand 77-78.

²⁴⁴ Brand, 25.

²⁴⁵ Brand, 129.

²⁴⁶ Se Brand, 120-121. Cf. Brev referert i Lee, *Observations*, 332.

²⁴⁷ Antonino er den av kritikerne som er mest kritisk til Tasso. Hans kritikk er både formal og moralsk. Se *Lettere vol. I*, s 143, no 60, 30 mars 1576. I andre brev til Gonzaga diskuterer Tasso i dybden, med et til dels svært teoretisk vokabular, poetiske valg. Se *Lettere vol. I*, s 150, no 61, 3. april 1576; samt s 63, no 24; s 180; no 75; s187-189 no 77.

tok tilfølge den kritiske resepsjonen og Tassos utvikling i moralske og poetiske hensyn, ble omdøpt *Gerusalemme conquistata*.

På det fundamentale nivå representerer dette verket en innstramming av poetisk struktur etter aristoteliske prinsipper og en understreking av historiens religiøse etos og heroiske krigstematikk. Like utslagsgivende som denne konsentreringen av det episke element innad i stridsscenene er utredigeringen av alle de romantiske episodene, med unntak av én. Kun episoden fra Armidas have, siden vurdert som Tassos sterkeste, er beholdt. Ved innføringen av denne enhetlige strukturen utelukkes også i stor grad konflikten i det poetiske språket. Alt motivisk overskytende som er i konflikt med denne strukturen er fjernet.

Men det er også mot denne ideelle strukturen, hvis kjerne er en moralsk investert klarhet i litterær konstruksjon, at Tassos talent brøt. Når verket vender seg mot, og i forfatterens egen oppfatning fullbyrder, Aristoteles *stile magnifico*²⁴⁸ er det i avkall på *Gerusalemme*s poetiske så vel som tematiske bredde. Fordi den strukturelle konflikten i *Gerusalemme*, spenningen mellom klassisk episke og romantisk episke partier, har en parallell formal konflikt der to poetiske formspråk står i spenning, medfører ekskluderingen av de romantiske partiene etableringen av et homogent poetisk språk.²⁴⁹

Tassos skildring av intime menneskelige drama i *Gerusalemme*s romantiske partier, i formal kontrast mot de summeriske skissene av strid, bestod i en psykologisert og nærere tilnærming til subjektet. Mens bruken av klassiske forbilder er preget av en teoretisk informert ideell imitasjon er de romantiske stanzene preget av en øyeblikkelighet som er nærere subjektets psykologiske virkelighet. Et tilbakevendende poetisk element i disse stanzene, natur som responderende til menneskelig drama, er blant de poetiske elementene som frafaller.

Slik, ved appropriering av de det klassiske eposets overblikk som kjent fra *Iliaden*, består revideringens formale aspekt, utover en innstrammet struktur, i en vending mot retoriske formler. Tasso tar i større grad i bruk retoriske virkemidler som

²⁴⁸ Brand, 90.

²⁴⁹ Et sådant var selvfølgelig nødvendig for å tilfredsstille Tassos ambisjon om et sluttet og enhetlig klassisk epos.

brukt av Aristoteles, Demetrius, Cicero og Horats.²⁵⁰ Verdigheten i den klassiske episke *grandezza* tilnærmes slik gjennom en klassiserende tilnærming til struktur og poetisk språk.

Dette skjer parallelt med Tassos styrkede interesse for religiøs ortodoksi.²⁵¹ Verket er nå, gjennom distansering fra motivisk flertydighet, nærmere sannheten.²⁵² Denne sannheten er, grunnet den grunnleggende teologisk-moralske naturen av periodens formale kritikk, en poetisk så vel som moralsk sannhet. Tassos revidering fremstår tildels som en respons på en litterær kritikk som fundamentalt hviler på en moralsk investert litterær teori, og som ser grunnleggende sammenhenger mellom poetikk, moral og teologi. Religiøs ortodoksi er parallell og immanent med aristotelisk struktur. Tassos korrigerende impuls er altså teologisk så vel som litterært teoretisk, og revideringen av verkets struktur fremstår som et sjeldent tydelig eksempel på formal utvikling som nær konsekvens av teori.

Kjernen av Tasso

I *Conquistata* forekommer altså den samme prosessen med teksten som Tasso hadde oppnådd med forflytting til allegorien. Enheten i struktur, tematikk og språk som ble oppnådd ved overgangen til en annen sjanger gjeninnføres i det episke prosjektet ved revideringen fra *Liberata* til *Conquistata*. Dette skjer gjennom fjerningen av det innholdsmessige overskytende. *Conquistata* oppnår, gjennom i høy grad å ofre verkets poetiske og tematiske rikdom, det Tasso hadde feilet med i *Liberata*: enhet i narrativ struktur. Ved å forsake de formalt ekspressive passasjene reduserer han narrativ flertydighet.

Med fjerningen av de romantiske partiene fjernes også det romantiske poetiske språket fra *Gerusalemme*. Dette språket representerer verkets utforskning av subjektets lidenskap. I dets plass inntreer en retorisk fremstilling av handling hvis

²⁵⁰ Brand, 148.

²⁵¹ Brand, 132.

²⁵² Tasso gir uttrykk for sine syn på verket i et svært teoretisk orientert manifest, *Del Giuduzio sovra la Gerusalemme di Torquato Tasso da lui medesimo riformata. Libri due*. Oppsummert i Brand, 132. Tasso gir uttrykk for at verket representerer kirkelig ortodoksi, historisk faktum og trofasthet mot klassisk forbilde.

essens er stilisering. Struktur og reisverk ekskluderer divergens, brudd og ornament. Strukturell og formal klarhet følger.

Avpoetisering, bestående i vendingen mot et retorisk inspirert og strammere klassisk språk, fører til en lukking av form med utelukking av ambivalens med den dobbelt uønskede følgen av manglende poetisk og teologisk ortodoksi som konsekvens. Motiviske og poetiske flertydigheter som den provokative sammenskrivingen av Armida og Maria begrenses til punktet av nær utelukkelse og Tasso tar til følge sin unnskyldning til sin guddommelige muse. Fra blandet romantisk epos til ren epikk går verket fra psykologiserende subjektivitet til episk objektivitet.

Mesen og Form – Patronasjekontekst 1619

Det kronologiske spennet mellom objektene gjør det spesielt prekært å lese dem mot den patronasjekontekstuelle utviklingen i en periode som var preget av store forandringer i mesenvirkosomhet.²⁵³

Guercinos oppdragsgivere i de tidligste arbeidene reflekterer hans perifere utgangspunkt. Den første mesenen av annet enn lokal betydning er Mirandola, som også trolig introduserer Guercino for Bologna. I 1617 har Alessandro Ludovisi, daværende kardinal erkebiskop, blitt oppmerksom på arbeidene hans. Mellom 1619 og 1620 arbeider Guercino i Ferrara for byens pavelige legat Jacopo Serra.²⁵⁴ Ved tiltredelsen av Ludovisi som Gregorius XV i 1621 bringes Guercino til Roma, og arbeider her med glorifisering av pontifikatet til pavens død i 1623. Den påfølgende tilbakevendelsen til Cento er ikke en retur til patronasjemessig periferi. Herfra leverer Guercino verker for et klientell som omfatter Urban VIII, Maria de' Medici av Frankrike, og Francesco I d'Este av Modena.²⁵⁵ Posisjonen i Cento er så sterk at han i 1625 kan avslå Karl Is invitasjon til England og tilbud om stilling som hoffmaler.²⁵⁶

Den siste større patronasjemessige forandringen forekommer ved forflyttingen til Bologna i 1642. Selv om det er reist spørsmål om hans etablering av studio her er det liten tvil om at Guercinos forflytting, etter å ha arbeidet i Cento i nærmere 20 år, i effekt er en strategisk overtagelse av den nylig avdøde Guidos klientell.²⁵⁷ I Bologna fortsetter han suksessen og blir oppsøkt av Christina av Sverige i 1655, som sies å ha

²⁵³ Jeg referer her til Haskell generelt.

²⁵⁴ Serra satt fra 1615 som Kardinalprest i Santa Maria della Pace i Roma.

²⁵⁵ Stone, 12.

²⁵⁶ Malvasia sitert i Haskell, 178. Guercino var bekymret for både det religiøse og meteorologiske klima i England, og avslo dermed.

²⁵⁷ Dette er notert allerede av Passeri.

lagt turen til Bologna spesielt for å møte maleren. Det er i denne konteksten av betydelig anseelse og posisjon i Bologna at den sene *Tancredi* males.

Guercino opprettholder altså lukrativ mesenstøtte av forskjellig art gjennom hele produksjonen etter først å ha gjort sitt gjennombrudd i løpet av årene 1615-1617. Bevegelsen i patronasje er altså fra utgangspunktet i den absolutte periferi, via etableringen av kontakt med viktige mesener om lag 1617, og gevinsten som kommer med dette når han i 1621 trer inn i det absolutte sentrum av italiensk patronasje i Ludovisipavens krets. En slik forandring i arbeidsmetode, diplomatisk kontekst, og formidlingsønsker hos mesenen vil kunne være utslagsgivende for utvikling i formspråk. I glorifiseringen av Gregorius XV og pavemakten er imidlertid verkene som det er vist tidligere i kontinuasjon med de før-romerske ekspressive arbeidene. Når suksessen fortsetter, målt i økonomi og omdømme i Cento og Bologna, er det nødvendigvis med oppdrag av fundamentalt forskjellige ambisjoner og formater.²⁵⁸ Verkene i sen stil består av private og kirkelige bestillinger, ofte for mesener i Emilia. Kapitlet om *Ut Pictura Poesis* er viet den ikonologiske konteksten av dette markedets preferanser og teoretiske litteratur.

Finnes det indikasjoner på en nærmere sammenheng mellom patronasje og verk før Romaoppholdet? Mesenkonteksten rundt *Tancredi* av 1619 fremstår i nærmere, og mer analytisk håndgripelig, relasjon til verkets formspråk. Guercinos formspråk er i tydelig utvikling i perioden. En serie verker fra *San Sebastiano* av 1617 til *Il ritorno del figliol prodigo* viser en stor grad av intensivering av dramatikk og ekspressivitet i formspråket og eksperimentering med figuren som subjekt og meningsbærer. Det siste verket er blant arbeidene utført for Kardinal Giacomo Serra, pavelig legat for Ferrara. De andre bildene for kardinalen omfatter *S Sebastiano soccorso* 1619 (FIG) og *Sansone* (FIG).²⁵⁹ Disse tre verkene synes å strebe mot et enhetlig prosjekt: Det er verker med en svært dramatisk behandling av figuren i torsjon og i halvakt-motiv, med sterk bruk av lyskontrast. Serra, hvis interesse og preferanser i kunst er spesielt artikulerte, synes å ha oppmuntret Guercino til å utforske dynamiske formale

²⁵⁸ Se Stone, 9. Kuppelen i Piacenza utgjør ett av få av Guercinos monumentale arbeider etter Roma.

²⁵⁹ "Fu chiamato a Ferrara dall'Eminentissimo Cardinal Serra Legato, dove fece molti quadri, e furono: un S. Sebastiano ferito, quando vien curato, con diverse figure. Un Sansone con Dalida, che gli taglia i capelli. Un figliuol prodigo ricevuto dal padre." Malvasia, 1678, II, 364.

løsninger.²⁶⁰ Blant annet er han i 1606 ansvarlig for å gi hovedaltertriptyket i Santa Maria in Valicella i oppdrag til Rubens, og insisterer på dette valget på et tidspunkt da den flamske maleren representerte et svært progressivt formspråk i Roma. Serra er åpenbart svært fornøyd med Guercinos verker og slår ham som konsekvens til ridder.²⁶¹

Tancredi er formalt beslektet med verkene for Serra. Behandling av lys, figur og billedrom er svært lik det som sees i de tre religiøse bildene. Motivisk og kompositorisk er det også som omtalt tidligere svært likt *San Sebastiano soccorso*. Men *Tancredi* er ikke bestilt av Serra. Malvasia, under 1618, forteller at verket er laget på oppdrag av Marcello Provenziale, som gir verket videre til Kardinal Pignatelli: "Fece un Tancredi ritrovato ferito da Erminia, doppo aver combattuto con Argante al Sig. Marcello Provenzali da Cento, famosissimo nella virtù del Mosaico; e questo quadro fù donato dal detto al Cardinal Pignatelli."²⁶² At Malvasia her nevner Provenziale betyr ikke at han er verkets egentlige oppdragsgiver. Mekanikken i Seicentos patronasje tatt i betraktning er det sannsynlig at verket er bestilt av Pignatelli via mellomleddet Provenziale.²⁶³

Stefano Pignatelli, senere Tituluskardinal ved Santa Maria in Vita, møtte Scipione Borghese mens han studerte jus i Perugia og skulle bli den kommende Kardinalnevøen svært nær.²⁶⁴ Ved valget av Paulus V som pave tar Borghese Pignatelli med seg til Roma som ledsager. Pignatelli skal etter hvert ha fått så stor innflytelse over Borghese som hans nærmeste fortrolige at en anklage om

²⁶⁰ Denne slutningen er gjort av Mahon i "Guercino and Cardinal Serra: A newly discovered masterpiece", i *Apollo*, CXIV, nr. 235, september 1981.; cf. Shelley Karen Perlove, "Power and religious authority in Papal Ferrara: Cardinal Serra and Guercino", i *Konsthistorisk tidsskrift* 68, nr. 1 (1999).

²⁶¹ Malvasia, II, 363.

²⁶² Malvasia, II, 364.

²⁶³ En slik betaling for tjenester i form av gratiale heller enn en direkte betaling var ansett som en sømmelig gest. "This method of 'giving' works of art as ostensible gifts was singled out and praised by Mancini because, to him, it reflected good will, courtesy and honour on the side of both parties." Richard E. Spear, "Guercino's 'prix-fixe': Observations on studio practices and Guercino's paintings and art marketing in Emilia", *The Burlington magazine* 136, nr. 1098 (Sept. 1994), 595. Provenziale er den samme som bestilte freskene i Casa Provenzale.

²⁶⁴ Han omtales som *intimo amico* av Borghese i G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 53, Venezia, 1851.

usømmelighet ble lagt frem for paven.²⁶⁵ I følge Moroni skal Pignatelli ha blitt forvist fra Roma i en kortere periode, hvilket førte til at Scipione Borghese ble liggende syk og ute av stand til å arbeide til hans venn kunne vende tilbake.²⁶⁶ I følge Cardella ble han imidlertid frifunnet fra klagene om usømmelig innflytelse på Kardinalnevøen.²⁶⁷ Han ble gjort til prest, kanskje i et forsøk på å kontrollere ham. I alle tilfeller førte Pignatellis vedvarende tilstedeværelse ved Borgheses side til at han ble gjort til kardinal i 1621.²⁶⁸ Han satt dermed i fraksjonen av Borghese-kardinaler i konklavet som valgte Alessandro Ludovisi 8.-9. februar dette året, og i 1623 i det langvarige konklavet hvor Maffeo Barberini til slutt kom seirende ut. Pignatelli var en av åtte som døde som en følge av malariaen som brøt ut i dette eksepsjonelt varme konklavet.²⁶⁹

Mens Serras mulige innvirkning på Guercinos formspråk som entusiastisk mesen er dekket i forskningen er ikke Pignatellis forhold til Guercino dekket på samme måte.²⁷⁰ Pignatelli, som Serra, fremstår som en mesen av progressive og artikulerte preferanser. Foruten Guercino, var han beskytter av flamske kunstnere som Giovanni Vasanio,²⁷¹ og bestilte verker fra den på dette tidspunktet svært progressive komponisten Giovanni Kapsberger.²⁷² Med beviset fra Pasqualinis graving, datert Roma 1620 (FIG.), er det høyst trolig at bildet var i Pignatellis besittelse i Roma i perioden. Som Mahon påpeker er det derfor høyst sannsynlig at Guercino mottok

²⁶⁵ Ibid. cf. Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, VI, Roma: Pagliarini, 1792, 216-217.

²⁶⁶ Moroni.

²⁶⁷ Cardella, *ibid.*

²⁶⁸ Dette var i Konsistoriet av 11 januar. Han blir Tituluskardinal av Santa Maria in Vita 3. mars samme år.

²⁶⁹ Mahon, *Catalogo*, 80.

²⁷⁰ Stone fremholder som Mahon at Serra trolig har oppmuntret Guercino til å forfølge et dynamisk barokt uttrykk. Mahon, *Catalogo*, 49-50. Pignatelli er ikke omtalt i særlig grad utover den sannsynlige koblingen mellom Pignatelli og Borgheses kommisjonering av takmaleriet i S. Crisogono fra Guercino. Dette er omtalt under.

²⁷¹ Alternativt stavet Jan van Zanten. van Zanten var fontenarkitekt, blant annet ansvarlig for Aqua Paola-fontenen etter Flaminio Ponizos tegninger, under hvilken han fungerte som husarkitekt for forlystelsesarkitektur og hager under Borghesene. Se Tracy L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome: Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*.

²⁷² Pignatelli som mesen for Kapsberger, som var en avgjørende skikkelse i Romas musikkverden i perioden, er omtalt i J. Michael Allsen, "A Chitarrone and Lute Manuscript for Stefano Pignatelli", i *Journal of the Liute Association of America*, vol. 17, 1984.

Alternativt stavet Johannes Hieronymus/ Giovanni Girolamo /Giovanni Geronimo Kapsberger/Kapsberger.

oppdraget for takmaleriet i S. Crisogono in Trastevere fra Scipione Borghese i 1622 som en konsekvens av at Pignatelli hadde vist *Tancredi* til Borghese.²⁷³

Ved bestillingen av *S. Crisogono in gloria*²⁷⁴ er Borghese stadig Tituluskardinal i S. Crisogono. Borgheses omdømme er vel kjent, omtalt i sin samtid som en mann mest opptatt av å nære en livsstil av nytelse og skruppelløs i sin samling av verker fra gamle mestere til Caravaggio for sin eklektiske samling i Villa Borghese; kalt *La delizia di Roma* og beskrevet av Haskell som "the centre of the most hedonistic society that Rome had known since the Renaissance."²⁷⁵ Av viktighet kommer Borgheses bestilling av Guercinos monumentale lerret etter Paulus Vs død i 1621, mens Scipione var på bunnen av sin popularitet og innflytelse; forlatt av sin krets og etterlatt med sin samling.²⁷⁶ Guercinos verk er derfor et ledd i gjenreisningen av eget navn som Borghese foretok med den overdådige utsmykningen av S. Crisogono utover '20-tallet.

Guercinos produksjon i 1619-1620, og oppdraget for Borghese i 1622, kan altså med en viss oversikt kontekstualiseres i hans mesensituasjon i perioden. Grovt sett kan det tegnes en linje mellom Serra, Pignatelli og Borghese; alle som mesener av sterke interesser og progressive preferanser som samlere, og i tilfellet av Pignatelli og Borghese menn med sans for det levde liv.²⁷⁷ Både formspråk og motiv i *Tancredi* virker forenlig med denne konteksten. Den sanselige ekstravagansen tilknyttet Borghese som kardinalnevø, og som hadde vært Pignatellis intime miljø i en årrekke

²⁷³ Mahon, *Catalogo*, 80, 110.

²⁷⁴ Guercino mottar 300 scudi for verket mellom 25. juni og 2. oktober 1622. Mahon, *Catalogo*, 110.

²⁷⁵ Haskell, 27-28. Med Borgheses kirkelige, politiske og økonomiske posisjon i par med hans eksepsjonelle begjær for kunstsamling kan hans rolle i utvikling av kunsten i de første tiårene av sekstenhundretallet vanskelig overvurderes. Haskell omtaler utviklingen som: "an enjoyment of the solid body as opposed to the attenuated cryptograms of much late Mannerist painting, the exploitation of new themes such as landscapes and still lifes, the re-emergence of the easel picture and lighter pagan subjects, all combined with a striking freedom of from dogmatic theory and a readiness to indulge in every kind of experiment. No one played a greater part in the encouragement and enjoyment of these changes than Cardinal Scipione Borghese." Haskell, *ibid*.

²⁷⁶ Se Haskell, 28, om Borgheses midlertidige frafall fra det gode selskap. Borghese forble en viktig skikkelse i den Romerske Kurie.

²⁷⁷ Alessandro Ludovisis bruk av Guercino er ikke like entydig. Ludovisis vekt i patronasjen later til å helle mer mot en campanilistisk bruk av bolognesiske resurser. Mens Agucchis og Domenichinos prominens i Ludovisis sirkel og samlingen av antikk skulptur bevitner klassiske preferanser hos Ludovisi. Haskell skriver om Ludovisi-pontifikatets mesenvirkosomhet: "A brief 'classic' reaction set in after the wide tolerance of the previous twenty years." Haskell, 28. Pope-Hennessy er opphavet til denne ideen. John Pope-Hennessy, "Two portraits of Domenichino", *The Burlington magazine for connoisseurs* 88, nr.521 (1946), 186-9. Imidlertid maler Guercino under Ludovisi *Aurora* i kardinalens casino i en kontinuasjon av sitt før-romerske, barokke formspråk.

da bildet ble bestilt, kan ha vært instrumentelt i valget av motivet, og Guercinos sensualistiske fortolkning. Guercino etablerer langt på vei tradisjonen for de pastorale, romantiske og erotiserende fremstillingene av denne og liknende episoder fra Tassos poesi. Verkets erotisering og eksotisme; dets sensuelle fremstilling av et proto-orientalistisk motiv, synes å samsvare med vår forståelse av Pignatelli som mesen.²⁷⁸ Om verket på noe tidspunkt kunne forstås som en dristig blanding av et sensuelt populærlitterært og et alvorlig religiøst motiv var Pignatelli og Borghese trolig blant dem som var mest disponert for en slik fortolkning.²⁷⁹ Pignatellis og Borgheses premissleggende kunstinteresse tatt i betraktning er det sannsynlig at mesenens preferanser er mer tilstede her enn i offisielt kommisjonerte verker.

I tilfellet Serra-Guercino er kommunikasjonen svært tett og intim. Det er derfor særdeles mye enklere å spore et samsvar mellom verk og patronasjekontekst her enn i det pavelige Roma som nødvendigvis er preget av langt større politiske og diplomatiske problemstillinger. Avstanden mellom Serra og Pignatelli og Guercinos bilder av 1619 er en langt kortere, og dermed enklere påviselig, enn sammenhengen Ludovisi-Agucchi-verket.

At Ludovisi hadde den beste samlingen av antikk skulptur i Roma ser i liten grad ut til å ha imponert Guercino.²⁸⁰ Det forekommer ikke figurer hentet fra antikk skulptur i de romerske arbeidene og hans formspråk forblir som det er vist tidligere i kontinuitet med preromerske arbeider. At Guercinos formspråk synes å ha vært i større utvikling av formspråket i perioden rundt 1618 og 1619 kan tyde på at han i større grad har vært stimulert av mesenforholdet på mindre skala med Pignatelli og Serra. En mesenkultur med preferanser for et mer malerisk formspråk, representert av disse to, ser ut til å ha vært mer utslagsgivende for Guercino i tidlig stil enn et møte med en klassisk horisont og monumentale prosjekter i Roma. Serra og Pignatelli-perioden ser ut til å ha vært potensielt mer utslagsgivende for formspråk enn det vi ser i Roma, hvor prosjekter og politisk virkelighet fører til andre spørsmål.

²⁷⁸ Som tidligere Legat til Ferrara betød også valget av et motiv fra Tassos epikk en innskriving i ferraresisk tradisjon: Tasso dedikerte *Gerusalemme* til Don Alfonso II d'Este av Ferrara.

²⁷⁹ I tilfellet av Cardinal del Monte og Caravaggio er denne typen interaksjon mellom mesenens ønske og malerens fremstilling tydeliggjort. Det er den formale behandlingen av motiver som *Johannes døperen som ung*, *Musikerne* som gjør dem erotiske, og ikke motivene eller ikonografien i seg selv.

²⁸⁰ At samlingen var den beste i Roma hevdes av Haskell, 73.

Det sene *Tancredi*²⁸¹

Guercino malte på nytt en *Erminia ritrova Tancredi ferito* lenge etter arbeidet for Pignatelli. Hans tilbakevendelse til samme tekstpassasje over 30 år senere viser et svært forandret formalt uttrykk fra det tidligere bildet. Essensen her er klarhet i koloritt og den tydelige artikuleringen av individuelle former (*fig.5*).²⁸²

Bildet presenterer figurene i fremskutt forgrunn, mot en sekvensielt inndelt bakgrunn med sentralt forsvinningspunkt og en tydelig horisont i det gylne snitt. Denne tradisjonelle harmoniske strukturen er symptomatisk for bildets gjennomgående klassiske uttrykk.

Bakgrunnen er klart sekvensielt inndelt, med en opplyst forgrunn, dempet mellomgrunn og lys bakgrunn, som skaper et behersket progressivt drag innover i bildet. Tancredi er plassert i en forsenkning i bakken som i høylys danner et separat felt for handlingen, som et proscenium grensende mot billedflaten. En skygge i nedre venstre kant gjør at denne formen oppleves som en sluttet sirkel innenfor

²⁸¹ Verkets tilblivelse er noe innviklet og speiler Guercinos etter hvert velutviklede foretningssans. I 1648 arbeider Guerino med en *Erminia e il pastore*. Verket er opprinnelig malt for den innflytelsesrike sicilianske samleren Don Antonio Ruffo men ender hos Kadinal Fabrizio Savelli; pavelig legat til Bologna fra 10. september 1648. Blant hans første bedrifter i Bologna var å besøke Guercinos studio. Han får her øye på det halvferdige *Erminia* og insiterer på å kjøpe det. Guercino skriver til Don Antonio, beklager forsinkelsen, unnlater å fortelle om Savelli og påbegynner straks et tilsvarende bilde for forsendelse til Sicilia. Savelli ønsker et motstykke til *Erminia* på veggen og bestiller dermed *Tancredi*. Imidlertid når ikke bildene Savelli, for hertugen av Mantova approprierer dem. En betaling på 375 scudi fra Hertugdømmet i Mantova er registrert i Guercinos *Libro di conti* 6. mai 1652. Se Mahon, *Catalogo*, 191-193; cf. *Stone* nr. 272.

²⁸² Her møter våre formale observasjoner et crux i kritisk terminologi: Bildet virker øyeblikkelig i langt større grad taktilt enn optisk konstruert. Men forskjellene mellom de to bildene er langt fra absolutte, og bruken av Wölfflins binære formale strukturer som utgangspunkt for komparativ betraktning kan i møte med de to bildene raskt lede til en betraktningsmåte som syntetisk polariserer de to uttrykkene. Forskjellenes natur og viktighet er uklare: Hvorvidt de to bildene kan sies å benytte forskjellige billedspråk er følgelig et viktig spørsmål som vil behandles under.

billedrommet, til tross for at den er åpen ut mot betrakteren.²⁸³ Dermed avgrenser Guercino handlingssonen i forgrunnen. Forskjellen mot den tippende forgrunnen i det tidlige verket er en distansering mellom figurenes handlinger og betrakteren. Den sirkulære fordypningen gjentas i bakgrunnen og skaper dermed et stabiliserende geometrisk ekko i komposisjonen. Den jevne dragningen innover i billedrommet utgjøres av en rytmisk alternering av disse formene og av lys i mønsteret mørke-lys-mørke-lys, før perspektivet ender i horisonten. Det finnes en A-B-A-B rytmikk i denne komposisjonen som gjør den først og fremst harmonisk strukturert.

Plasseringen av Tancredi i denne separate handlingssonen i front gjør figuren til verkets narrative fokuspunkt. Kontinuitet med resten av billedrommet dannes ved at Vafrino overlapper forsenkningen og mellomgrunnen, mens Erminia er plassert utenfor. Tancredi er lent mot en kulisseaktig sten som styrker fornemmelsen av et scenografisk tablå hvor figurene utspiller sine roller mot et stemningssettende bakteppe.

Figurene er fremstilt som klart gestiske. De er adskilte i separate rom hvor positurer og gester er fremstilt med en klarhet, tydelighet og beherskelse som nærmer seg det høviske. Blikkretningene hos Vafrino og Erminia er svært tydelige, Vafrino nærmest strekker seg for å klart indikere målet for sin oppmerksomhet. Også hesten bidrar til denne konsentreringen av narrativ fokus. Hesten antyder her, som i det tidlige bildet, en kontinuasjon av motivet utenfor billedrammen, men dens funksjon er motsatt; den gir fokus til den sentrale handlingen heller enn betrakteren og er slik i kontinuitet heller enn brudd med den narrative linjen. Vafrino fjerner med mimisk tydelighet hjelmen for å gi betrakteren mulighet til å se Tancredi hvis hender tilhører klassisk skulpturs gestiske formspråk. Erminias forskrekkelse er abstrahert til en elegant positur.²⁸⁴

²⁸³ Det finnes altså i verket en spenning mellom den fulle transcendering av billedrommet som sees i de tidlige verkene og et sluttet, hermetisk billedkosmos. Verket trekkes mellom de tidlige bildenes dynamiske kvaliteter og en klassiserende kontroll av disse.

²⁸⁴ Det er verdt å vie en fotnote til utdypingen av dette. Den gestiske figurfunksjonen utgjør en essensiell forskjell mellom verkene. Gjennom gester og blikk gis utvetydige signaler og en klar narrativ struktur i leseligheten av motivet som helet. Til forskjell danner blikkretningene i det tidlige bildet en tettere og mer uklar narrativ struktur, som parallelt med lysstrukturen som er i konflikt med det vi oppfatter som reell plastisk eller fysisk struktur, har flere kontrasterende fokaliseringspunkter. Hestens utadvendte blikk og innsiden av Erminias hender danner i det første bildet fulle fokusstopp som medfører flatebevissthet og setter illusjonismen og grensen mellom real- og billedrom i spenning. Selv

Positurene innehar alle denne insisterende gestisk klarheten. Erminias hender og føtter er arrangert parallelt med billedplanet. Det samme er tilfellet med Vafrinos skuldre, hvilket skaper et stillingsmotiv som presser figuren til en ukomfortabel frontalitet. Denne frontaliteten styrker tydeligheten av gester hos begge figurene. Det er en bruk av figurene som narrative formidlere som presser dem til et ytterpunkt av klarhet. Deres konstruksjon er betinget av et prinsipp om høyest mulig klarhet.²⁸⁵

Det finnes et gestisk samspill mellom figurene som innehar en balanse som i høyeste grad er klassisk. Effekten er en utvetydig og balansert narrativ fokus, og en enhetlig narrativ retning.²⁸⁶ Hva ligger i dette? Den narrative progresjonen er samlet og kontinuerlig fra venstre mot høyre. Fra hestens blick går den narrative retningen til Erminia, hvis gestus og positur med en stilisert bevegelsesenergi akselererer den narrative progresjonen og styrer den diagonalt nedover mot Tancredi. At Erminias forskrekkelsesgestus fra det tidlige bildet her er senket og rettet nedover mot Tancredi er instrumentelt i denne narrative kontinuiteten. Den narrative diagonalen fortsetter gjennom Tancredi og tas imot og sluttes av Vafrino, som stiller den falne helten til skue for Erminia og betrakteren. Den narrative bevegelsen er altså enhetlig, diagonalt innfallende fra øvre venstre hjørne, og ender i en halvsirkel fra Tancredi til Vafrino. Verkets dramatik er fremkommet av en nøye styring av dets patetiske og retoriske energi i klare aksiale retninger.

Denne klare narrative strukturen forekom ikke i det tidlige bildet. Det tidlige *Tancredi* består av en rekke forskjellige fokaliseringspunkter. De narrative diagonalene bildet danner krysser hverandre, og en sterk narrativ linje, fullstendig løsrevet fra de andre, går mellom hesten og betrakteren.²⁸⁷ Den danner en egen historie i brudd med den primære historien. Gjennom den skarpe lyssettingen av Erminias frontale hender skapes en liknende konflikt i figurens fokus. Mens blikket går én retning danner den harde markeringen av håndflatene som er vendt utover en

om hesten altså i like drastisk grad er avskåret i det sene bildet, har den her en fullstendig negerende funksjon fra et narrativt perspektiv.

²⁸⁵ En frontal figur eller en figur satt i helprofil er nødvendigvis en klarere formidler enn en forkortet figur, og dette klassiske prinsippet, beslektet med relieffet, tas til en ekstremitet i den sene *Tancredi*. Pressingen av stillingsmotivet i Vafrino, der skuldrenes parallellitet med billedplanet gjør et ukomfortabelt kompromiss med benstillingen, illustrerer tydelig Guercinios etterstrebelser av klarhet.

²⁸⁶ Denne subtile forskjellen utdypes under.

²⁸⁷ I Guercinios større altertavler, hvor det forekommer mange figurer, er bildet et komplekst nettverk av kryssende narrative diagonaler. Det tidlige *Tancredi* komprimerer dette i et mindre omfattende format.

annen retningsenergi. Det er som om hendene støter mot billedflaten og betrakterblikket. Erminias blick og hender danner to separate narrative linjer; den ene mot Tancredi, og den andre mot betrakteren.

Dette eksemplet viser tydelig en avgjørende forskjell i verkenes narrative formidling. I det tidlige bildet er det struktureringen av bildet gjennom lys som skaper alternative fokuspunkter og bryter opp enheten i narrativet. Heller enn klare retninger i blick og bevegelser er det lysets tilsynelatende tilfeldige fremhevninger av former som skaper de narrative bevegelsene. Det blir derfor tydelig at den gestiske og narrative klarheten i det sene bildet er avhengig av en klar og lokal bruk av linje og farge. Formal uklarhet medfører narrativ uklarhet.

Figurenes identiteter og handlinger

Hva brukes den narrative klarheten til i det sene Tancredi? Eller heller: hva slags narrativ skaper det tidlige bildet i fraværet av denne klarheten?

Det finnes en patetisk blekhet i Tancredi-figuren.²⁸⁸ Lyssettingens fremheving av fragmenter i en egen struktur åpenbarer i det tidlige bildet figuren som et stofflig og intimt fremstilt legeme. Fokuspunktene på Tancredi i det sene bildet er tre steder; i det ansiktet, venstre underarm og høyre hånd. Guercino har fremstilt disse med gestisk og uttrykksmessig klarhet. Arm, hånd og ansikt viser nobel livløshet. I det tidlige bildet åpenbares Tancredi-figuren seg primært som fragmenter av nakent legeme. Bryst, arm ben og føtter er fremtredende, som åpenbart av lys. Ansiktet er skyggelagt nesten i helhet. Dermed fremheves torsofragmentet desto mer. Med stoffligheten og skaden i brystet understrekes den intime legemligheten, og denne legemlige tilstanden fremstår som det primære narrativet i figuren isolert sett.

I det sene bildet brukes Vafrino-figuren med det deklamatoriske formspråket til med tydelighet å henlede oppmerksomheten til Tancredi gjennom blick, håndgestus og positur. Figuren er fortellende i ekstremitet. I det tidlige bildet er Vafrinos figur brukt med samme åpenbarende funksjon men på en helt annen måte. Også her henleder den oppmerksomhet til figurgruppens fokuspunkt i Tancredi, men

²⁸⁸ Dette stemmer godt med Tassos stanza: "... Vista la faccia scolorita e bella..." Canto XIX, 104.

dette tar nå form av en åpenbaring av heltens legeme. Vafrino stiller til skue Tancredis legeme og sår ved å trekke tilside kledningen. Det er som om tydeligheten i såret Vafrino nettopp har stilt til skue er årsaken til Erminias fortvilelse. Den legemlige åpenbaring blir slik det narrativt drivende i scenen. Fokus er satt på den sårede halvaken.

Hvilken effekt har dette for det fortalte narrative? I Guercinos tidlige produksjon er denne bruken av figuren relatert til religiøse bilder. Den temporale og emosjonaliserte subjektiviteten i Guercinos tidlige produksjon trekker betrakteren inn i pasjonshistoriens eller martyriets legemlige virkelighet. Formidlingsspråket for martyriet eller andre bibelnarrativer er legemlig åpenbaring, modellert med stofflighet og fremhevet av et autonomt og metafysisk lys. Dette sees fra *Sebastiano Soccorso* av 1617 (fig.11), via *Cristo morto compianto da due angeli* (fig.12); *Il martirio di San Pietro* (fig.7); *San Sebastiano Soccorso* 1619 (fig.19); *Sansone arrestato dai Filistei* (fig.14), til denne figurbruken når et intrikat fortellende språk i en stille scene i versjonen av *Ritorno del figliol prodigo* fra 1619 (fig.13). Det er en prosess som intensiveres mellom 1617 og 1620. Tancredi, trolig malt samtidig med den sene *Sebastiano*, er i fullstendig kontinuasjon med dette prosjektet i den legemlige fremstillingen av det som denne gang til forandring er et sekulært motiv.

I motivene lamentasjoner, pietà og fremstillinger av legingen av Sebastian forekommer kombinasjonen av en bevisstløs horisontal mannsakt og en vertikal knelende eller sittende kvinnefigur. Dette forekommer også i *Tancredi*, hvor kvinnefiguren gråter. Det nærmeste motiviske forbildet her er utvilsomt Maria Magdalena. Erminias gestus er en klassisk sørgegestus.²⁸⁹ Tancredis nærmeste motiviske forbilde er Sebastian. Slik fremstår den religiøse motiviske referensialiteten i figurgruppen som en sammensetting av Sebastian- og lamentasjonsmotiver.

Den intime og spontane åpenbaringen av legemet er av en viss viktighet i denne prosessen. Understrekingen av Tancredis sår er spesielt tydelig. Såret i brystet er fremhevet med sterk fargekontrast i høylys. Det utgjør et fokaliseringspunkt i bildet, og dets beslektede fremstillingstradisjon er sårframstillinger i martyrier og

²⁸⁹ Et motivisk sammenfall med Caravaggios *Gravleggelse* viser en typisk bruk av gesten hos Magdalena. Gesten er identifisert som gråtegestus i Ludovica Trezzani, "Il Guercino" i *Torquato Tasso: tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, redigert av Andrea Buzzoni, (Bologna: Nuova Alfa, 1985), kat nr. 79r, 268.

Kristi sårmerker i pasjonshistorien. Dermed åpnes meningsdimensjonen i den legemlige fremstillingen av Tancredi betydelig. Sårene i pasjonshistorien er ikonografisk sett langt mer enn bare identifikasjonsattributter, deres symbolikk er i kjernen av inkarnasjonsmysteriet. Kontemplasjon av legemet er sentralt i den eksegetiske tradisjon og dens visuelle fremstillingshistorie.²⁹⁰ Seicentos fokus på dem er tydelig; et godt eksempel er Guercinos fremstilling av *L'Incredulità di San Tommaso* (fig.20), omtalt over.²⁹¹ I en sjeldent sterk fremstilling av pasjonshistoriens legemlige virkelighet er øyeblikket valgt der Thomas, med en svært stofflig teksturert hånd²⁹², berører merket fra Golgata.²⁹³ Denne perifere referansen i *Tancredi* er etter min mening uunngåelig i betrakterens assosiative symbolverden.

Dette uten å hevde at Guercino bevisst introduserer en kjettersk motivisk sammenblanding på det konkrete nivå som den som forekommer i Tasso. I Tassos motiviske sammenblanding forekommer det en klar intertekstuell parafrasering. Men fordi slike referanser er tydeligere i et tekstlig medium er referansen hos Guercino sekundær og perifer. Den er også for generell til å kunne kalles en entydig referanse til Kristus-motiv; den kan ikke ikonografisk identifiseres som sådan. Heller, og på et langt mer akseptabelt assosiativt nivå, er det figurens referensielle nærhet til Sebastian-motivet som er av interesse. Tancredi er selvfølgelig på fundamentalt nivå beslektet med Sebastian fordi motivet av helgenen i tidligere perioder hadde vært det eneste mulige motivet for fremstilling av mannsakt. Videre er bruken av det liggende legemet lik *Sebastiano Soccorso*-motiver; generelt, og ikke minst i Guercinos øvrige produksjon i perioden.

Med hvilken enkelhet blir ikke den sårede aktfiguren senere til en såret San Sebastian? Guercinos Tancredi synes å ha tatt skulpturell form, godt og vel femti år etter bildet, av Giuseppe Giorgetti i 1671-1672 (fig.21) Skulpturen attribueres til en idé av Cirò Ferri i mangel på konkrete bevis, men skulpturen er svært lik Guercinos

²⁹⁰ Kontemplasjonen av Kristi legeme er selvfølgelig spesielt sterk i middelalderen og jeg referer her på generelt nivå til Caroline Walker Bynum, *Hellig føde, hellig faste: Kvinner og mat i middelalderen*. Oversatt av Kåre A. Lie. Oslo: Pax, 2004.

Med barokk maleri får den et naturalistisk uttrykk som eksemplifisert av Guercino.

²⁹¹ Verket er trolig et av de siste, om ikke det siste, verket Guercino maler før han reiser til Roma og er derfor i kontinuitet med produksjonen av 1619. Se *Stone nr.73*.

²⁹² Det er en teksturmodellering og typebruk her som minner om Rubens.

²⁹³ Johannes 19:34.

figur (fig.2).²⁹⁴ Mot dette kan det innvendes at Guercinos Tancredi er et generelt motiv, for lite distinkt til å kunne bære bestemte meningsreferanser, og det er også poenget i min argumentasjon. Det sårede aktmotivet Tancredi peker i det videste perspektiv helt tilbake til motivtradisjoner fra *Pergamonalteret* og *Alexander morente*-typusen, i den himmelvendte, døende gestusen. Derfor er det også med den største enkelhet at figuren lar seg transkribere til den religiøse motivverden og anvendes som en Sebastian av Giorgetti.

Det er av betydelig interesse å notere at Giorgettis skulptur gjør lette forsterkninger av enkelte kvaliteter ved Tancredi-figuren, og viser et mer utviklet stadium av den barokke legemliggjorte åndeligheten som Guercino med *Tancredi* og de beslektede verkene var med på å grunnlegge. Martyriets legemlige virkelighet er understreket av den sterke materialkontrasten: Marmoren er penetrert av støpejernspilene som med en indikatorisk klarhet leser som årsaken til figurens sterke S-kurve.²⁹⁵ Martyriets instrumenter peker her med tydelighet mot legemets forsvarsløse åndelige overgivelse. De klareste indikasjonene på denne finnes i figurens S-kurve, det bakoverlente hodemotivet med det oppadvendte ansiktet, og i den høyre håndens stilling på brystet. Dette er elementer som er hentet fra Guercinos Tancredi og forsterket i dramatik i Giorgettis skulptur. I begge verkene tjener de samme effekt. Men der hvor Giorgetti med største tydelighet viser den fysiske årsaken til denne martyriets åndelige overgivelse gjenstår i Tancredi-figuren bare sårene etter en penetrering som har vært. Den fysisk-åndelige tilstanden her hentet fra *Tancredi* og

²⁹⁴ Denne attribueringen forekommer i Jennifer Montagu "Antonio and Giuseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini". *Art Bulletin* 52, nr.3 (sept. 1970). Attribueringen er på bakgrunn av til dels etterrettelige dokumenter. Imidlertid er likhetene med Guercinos *Tancredi* tydelige. Blant annet plasseringen av rustningen som en hodestøtte er påfallende lik. Pasqualinis gravering av *Tancredi* sirkulerte i Roma i perioden, og Giorgetti kan meget sannsynlig ha fått sin invenzione herfra eller eksponert for det faktiske verket (Guercinos bilde var i perioden å finne i samlingene til Pamphilj-Pamphili, hvor det forekommer i inventories tilbake til 1657 og Donna Olimpia Maidalchini Pamphili. Se Mahon, *Catalogo*, 80.) Det siste virker mer sannsynlig, fordi korrespondansen mellom uttrykket i figuren er større mellom skulptur og maleri enn skulptur og gravering (bortsett fra speilvendingen som trolig ikke er av viktighet). Pasqualinis gravering er kun delvis vellykket i å formidle Tancerci-figurens patetiske dramatik og hodet virker mer vendt ut av bildet, noe som til dels skyldes en fraværet av sterk chiaroscuro. Ansiktstrekk og hår i maleri og skulptur er også svært like, mens Giorgettis skulptur i større grad fremhever det strukne, livløse og dramatiske i figuren på en måte som minner om Lodovica Albertoni. Denne nære formale referansen er også fullstendig utelatt i Montagus artikkel. Om Ferri er bak Giorgettis skulptur kan han også ha hentet ideen fra Guercino.

²⁹⁵ Montagu observerer her at stillingsmotivet minner om Michelangelos *Slaver*. Montagu, 288. Dette kryssede benmotivet samsvarer ikke med Tancredi.

tilbakeført til martyriet slutter og tydeliggjør den konnoterte meningen i Tancredifiguren. Den viser også hvordan Guercinos figurforståelse var instrumentell i etableringen av det høybarokke formspråket.

På dette konnoterende symbolske nivået finnes også andre samsvar med Guercinos religiøse produksjon i perioden. Det hvite kledet over Tancredis bryst leser som en fjern referanse til Kristi sudarium.²⁹⁶ Dette forekommer ikke i det tidlige bildet, men brukes som omtalt over med stor effekt i den tidlige *Cristo compianto*. Tancredis hånd henleder oppmerksomheten mot såret og kledet. Temporaliteten i scenen manifesterer seg i de flyktige bloddråpene som er på vei nedover Tancredis hånd og underarm.

Referansen til Kristus-figuren er vesentlig i et annet aspekt. Som et liturgisk objekt vil den døde Kristus presentert i en altertavle alltid referere til alteret under. Det finnes her en symbolsk kontinuitet i eukaristien fra kunstverket, som visuelt presenterer legemet, via alteret som symboliserer offeret og til brødet, som teologisk sett er Kristi legeme overlevert. Det forekommer her en eksegetisk koninuitet i bevegelsen fra det illustrerte legeme til oblatet. Den barokke kunstens fortolkning av dette er visuelt eksplisitt. Caravaggios *Gravleggelse* presenterer Kristi legeme over en stenflate²⁹⁷ som illusjonistisk peker ut mot betrakterrommet. Kristi hånd henger livløst ned og berører stenen; broen mellom det illuderte og faktiske alter er bygget. Og det er legemet, med dets stofflighet og individualiserte trekk, som her øyeblikkelig gjør pasjonshistorien og appellerer til deltagelse hos betrakteren.

Guercinos presentasjon av Tancredis figur er en gjenklang av dette. Tancredifiguren er fremstil horisontalt og fyller tilnærmet hele bildets nedre sone parallelt med billedplanet. Slik arrangert fremstår den i sin stofflige naturalisme, forsterket av lys,

²⁹⁶ Jeg vil her igjen presisere at jeg ikke på noen måte ser dette kledet som et direkte attributt; sudariet. Her, som i andre tilsvarende deler av min argumentasjon, er meningen sekundær; en denotert mening på et plan underordnet verden av klart referensielle ikonografiske attributter. En klassisk distinksjon mellom allegori og symbol er her gunstig: allegorien (her det visuelle attributt) som størrelsesmessig lik, 1:1, objektet det referer til, og symbolet som en åpen referent til en større mengde av relaterte størrelser. Dette er en sekundær referensialitet som mottar mening gjennom sin kontekst av andre symboler og som manifesterer seg i betrakterens billed-assosiative kompleks. Kledet er altså ikke et sudarium på samme måte som at det innfallende lyset i bildet ikke representerer en guddommelig tilstedeværelse, men at denne konvensjonen gjennom gjentatt bruk i en religiøs motivhistorie blir bærende av en slik ikke-eksplisitt mening, kjent for betrakteren gjennom gjentatt kontekstuell eksponering i eksempelvis messe.

²⁹⁷ For en drøfting av om dette er salvingsstenen eller ikke, se Mary Ann Graeve, "The stone of unction in Caravaggio's painting for the Chiesa Nuova". *Art Bulletin* 40, nr. 3 (sept. 1958).

som et legeme presentert i transcendens av billedrommet og på vei ut i realrommet.²⁹⁸ Det er en religiøs beslektet billedkonvensjon som her forekommer i et fullstendig forskjelligartet objekt; et privat bilde heller enn et liturgisk instrument.

At Tancredi ikke er fremstilt fullstendig naken er vesentlig. Skillet mellom heroisk nakenhet og en påkledd figur er absolutt.²⁹⁹ Den svært sterke stoffligheten i Tancredis legeme presset opp mot billedflaten fører imidlertid til en opplevelse av helten som først og fremst avkledd, tildels som en følge av den lave graden av optisk definering av rustningen som leses som mindre aksentuert. Den sene Tancredi er med den klart definerte tildekkingen av figuren en negasjon av denne legemlige stoffligheten. Med denne klarheten i defineringen av rustningen tydeliggjøres den også som ikonografisk attributt. Det som i det tidligere bildet er en mørk og uklar form i et visuelt mettet billedrom får her en absolutt klarhet i leselighet. I det sene bildet har Guercino også inkludert skjoldet, som ikke forekommer i det tidlige bildet. Det identitetsbestemmer figuren, og fjerner enhver referanse til det liturgiske alterlegemet. Den resulterende figurfunksjonen er fundamentalt forskjelligartet.

I bevegelsen fra det emosjonaliserte, lidende aktmotivets utforskning av legemet som subjekt til lukkingen av figuren til en gestisk formidlingsplattform hvis funksjon er deklamatorisk retorikk, har figurforståelsen endret seg vesentlig. Den første er en referensielt åpen fremstilling av et subjektivt, såret legeme; den andre er en deklamatorisk indikator hvis referensialitet er begrenset til dens faktiske mening. Den sene Tancredi er kun Tancredi; den tidlige Tancredi tar også formen av Sebastian, og plassen til Kristus.³⁰⁰

²⁹⁸ Igjen presiserer jeg at fotografisk reproduksjon av Guercinos tidlige stil, og den tidlige Tancredi, er svært vanskelig. Observasjonene er hentet fra det faktiske verket studert in situ, hvilket er hvordan det ble fremstilt for sitt publikum. Nettopp den barokke illusjonistiske transcendens av billed- og realrom er spesielt dårlig egnet til trykket reproduksjon.

²⁹⁹ Eksempelvis består Tizians indikasjon på en viss anstendighet kontra den totale nakenhet i de to tidligste versjonene av *Danae* i et lite fragment av draperi som i det tidlige bildet dekker en mindre del av heltinnens lår

³⁰⁰ Presentasjonen av Tancredi i den tidlige omtalte sirkulære forsenkningen i forgrunnen har en likhet med *Cristo compianto* av et par år før den tidlige *Tancredi*. Her er et hvitt klede, sudarium, brukt til å skape en separat sfære for figuren på en måte som strukturelt er beslektet med 1650-bildet. Men forskjellen i presentasjonen av figuren er fullstendig forskjellig. Tancredi, presentert fremme i bildet, holdes fullstendig innenfor dets grenser, isolert bak en absolutt hinne som i titteskap. Kristus, som formmessig definert av lys i kontrast mot billedrommets mørke, projiseres utad, nærmest som i radiasjon.

Den narrative forskjellens formale opphav – natur, subjekt og poetisert billedrom

Min analyse av overgangsverket *Cristo risorto appare alla Vergine* antydnet at forandringen i formspråk har konsekvens for verkets narrative struktur. På det formale nivå arter dette seg i at verkets former, som legemsdelar og ikonografiske attributter fremstår uklart definerte slik at lesningen av verket blir vanskeligere. Mahon observerer også denne forskjellen mellom tidlig og sent billedspråk: "One picture is 'readable' only after we have made imaginative adjustments, the other is clear at once."³⁰¹ Selv om vi i det tidlige *Tancredi* stadig kan lese forholdet mellom figurens deler og stadig kan se rustningen under Tancredis hode gjør den formale struktureringen av verket at det taktile utydeliggjøres. Vår lesning er betinget av formal struktur; i *Tancredis* tilfelle lysets punktvis fremheving av former uavhengig av omriss.

På et grunnleggende nivå er det tidlige og det sene bildet like. Enkelte elementer forblir identiske. Lys følger samme tekniske prinsipp, komposisjonens grunntrekk er identisk. Forskjellene er avgjørende. Verkene er like men likevel ikke. Over kjernen av likhet ligger andre, sekundære ulikheter som motvirker den felles strukturen gjennom andre prinsipper.

Plock hevder at Guercino i det tidlige bildet har fulgt Tasso ordrett.³⁰² Imidlertid skriver Tasso at Tancredi blir funnet ved solnedgang.³⁰³ Guercinos fremstilling av scenen i måneskinnsnatt er altså en ikonografisk frihet. Men av langt større betydning enn et avvik fra tekstlig kilde er dette et element som muliggjør bruken av et strukturerende og metafysisk refererende lys.³⁰⁴

³⁰¹ Mahon, *Studies*, 13.

³⁰² Dette er imidlertid ikke fullstendig riktig; se under. Plock gjør dessverre enkelte feil av denne typen i artikkelen, blant annet ved å hevde at Guercinos bilde av 1619 er den første fremstillingen av Erminia som finner den sårede Tancredi. Øyeblikket er i virkeligheten første gang illustrert i 1590-utgaven av epikken. Se Renselaer W. Lee, "Mola and Tasso", *Studies in renaissance and baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, (New York: Phaidon), 136-141.

³⁰³ XIX, 102. Dette beskrives to stanzas før det avbildede øyeblikket, som er XIX, 104.

³⁰⁴ Som det er notert tidligere er det Lodovico som introduserer dette. Det er et element som brukes med stor effekt i den bolognesiske skolens mest ekspressive verker, og som med Renis Cappuccinerkorsfestelse får en ikonografisk betydning. Markus 15:33 her.

Lysmodelleringen i begge verkene følger samme prinsipper. I det tidlige bildet følger lyset en diagonal fra Vafrinos øvre skulder til midt på trestammen i høyre kant.³⁰⁵ Teknisk fungerer det på samme måte i begge bildene.³⁰⁶ Lyset som faller over Tancredis lår er identisk mellom bildene.³⁰⁷ Forskjellen er at lys i det tidlige bildet er gjort meningsbærende. Lyset sammenfaller i dette bildet med et annet atmosfærisk element; vinden. Det er en dramatisk vind som setter Erminias draperier, trærne og skyene i bevegelse.³⁰⁸ Dens narrative funksjon er svært sterk.³⁰⁹ Det er med dette elementet at Erminias kjole leser som et besjelet stykke tøy som her gir Guercino anledning til å uttrykke hennes drama i et attributt som ikke er underlagt figurens ekspressive regler. Det er en abstrahert formal forlengelse av hennes tilstand. Dette fungerer her som fugering av for- og bakgrunn ved å gjenta formene i de nære skyene. Subjekt, natur og billedrom sammenbindes dermed formalt. I det sene bildet er dette elementet tømt for en slik mening og funksjon, og ligger om figuren som et isolert, personlig attributt i lokal pallett og skulpturelt foldefall. Selv om det er i agitert bevegelse, leses det heller som en stilisert indikasjon på fysisk bevegelse enn som sjelespeil. Når lyset har samme utspring som og følger denne vindretningen, blir det meningsbærende. Det er som om også lyset har satt natur og draperi i bevegelse. Dets metafysiske funksjon er mer enn antydning. Og lysets åpenbarende funksjon er tydelig. Hva det stiller til skue, er tilfeldig, men likevel ikke. Vi oppfatter den narrative essensen; Erminias fortvilelse i hendene og ansiktet og Tancredis legemlige overgivelse manifestert av det muskuløse legemets hjelpeløse passivitet, som først og fremst fortalt av lys.³¹⁰ Resultatet er det overordnede uttrykket i *Tancredi*: verkets drama som fortalt og forsterket av et besjelet lys. I det sene bildet er lyset på tross av

³⁰⁵ Lyset som her er brukt har relativt jevn hardhet og er indirekte. Dette vil si at lyskilden er på noe avstand fra modellene og trolig faller inn gjennom et vindu relativt høyt på vegg i et ganske mørkt rom sent på dagen. Jeg vil her referere til og takke fotograf Fredrik Arff for hjelp med den tekniske analysen av lysbruken i verkene fra et fotografisk perspektiv.

³⁰⁶ I det hele tatt ivaretar lyssettingen er dramatisk aspekt. Men mens det tidlige bildet er strukturert av lysets arbitrære konveks-konkave fremheving av former er lyset her, med unntak av enkelte inkonsekvenser, underlagt den klare defineringen av volumer. Det er et deskriptivt lys som understreker figurens plassering i et reelt og atmosfærisk rom.

³⁰⁷ Dette er av mer enn overfladisk viktighet: lyssettingen av benet fungerer i det tidlige bildet ved å balansere figuren til Tancredi som fremstår som nesten tippende ut av billedrommet. Mens benmotivene er identisk lyssatt i det sene verket uteblir denne effekten fullstendig, og antyder i hvilken grad tekniske løsninger i tidlig og sen stil på tross av like prinsipper medfører andre virkninger.

³⁰⁸ Grove og raske penselstrøk i trærne setter disse formene i en sterk uro.

³⁰⁹ Man kan nærmest høre vindmaskinene fra barokkoperaen.

³¹⁰ Hvor forskjellig er ikke den tidlige og sene Tancredi? Den første en kontrast i den passive kapitulasjonen av et sterkt og muskuløst legeme, det andre en selvbevisst dandert figur. Det er i det første tilfellet materiens overgivelse til åndelighet og i det andre en høvisk såret ridder.

det samme tekniske prinsippet tømt for denne narrative funksjonen.³¹¹ Lysforståelsen er den samme; lysbruken er forandret.

På samme måte er fargebruken i det sene bildet underlagt klarhet. Farge fremstår som lokalt definert innenfor den enkelte form, med jevn metning, og setter figurene i relieff mot bakgrunnen gjennom en klart separert pallett. I det tidlige *Tancredi* er like farger punktvist gjentatt over hele bildet uavhengig av form. Det sterke røde og blå i draktene kontrasterer i det sene bildet mot en enhetlig grønn bakgrunn. Slik fremstår figurene med en lineær integritet. De leses som klare former og deres formidlende funksjoner blir dermed klare.

Dette billedspråkets formale bestanddeler har klarhet i visuell definisjon som fellesnevner. De deskriptive funksjonene til elementer som linje, farge og lys er rettet mot en klar definering av taktil form. Naturforståelsen er dermed dramatisk endret. Figur og natur fremstår tydelig adskilt. I det tidlige bildet er bakgrunnen et besjelet element. Når dette fjernes avpoetiseres billedrommet; eller heller: det forandrer naturens poetiske funksjon. Trærne er i det tidlige bildet brukt som et komprimerende element. Treet i venstre kant og trestubben i høyre kant danner konvergerende diagonaler som fortetter figurgruppen. De blokkerer også forsvinningspunkter som ville gitt verket en betydelig større luftighet og skyver figurgruppen ut mot realrommet. Til sammenlikning er den elegante kryssingen av trestammene i mellomgrunnen i det sene bildet brukt som et poetiserende element på en annen måte. Som formalt element er det svært virkningsfullt i forsterkingen av figurenes elegante positurer. Natur er her brukt på en høvisk, deklamatorisk måte, mens det i det tidlige bildet er ekspressivt poetisk. I det ene tilfellet er det en resonans av det emosjonelle drama, i det andre en resonans av høvisk eleganse. Separasjonen av figur og bakgrunn betyr altså en separering av subjektet og verkets overordnede formale struktur. Denne klare formale separasjonen av figur og natur utgjør hovedforskjellen mellom verkene.

Det er en formal forskjell med implikasjoner for narrativ formidling. Med separeringen av figurene fra bildets atmosfæriske rom fremstår de som tydeligere gestiske markører. Denne fremstillingen av form og figur bevitner en grunnleggende forskjellig tilnærming til bildet. Bildets former, og i forlengelse teksten, tilnærmes fra

³¹¹ Den klarheten Guercino ønsket å oppnå med det sene bildet ville ikke være mulig i det tidlige bildets mørke, og i denne versjonen har Guercino rettet seg direkte etter teksten.

motsatt ende enn den tidlige *Tancredi*, fra en plastisk oppbygget virkelighet av klare bestanddeler som er rettet mot den klare defineringen av form og narrativ. Det er en lukking av formspråk som også lukker narrativet og begrenser det tekstlige utgangspunktets spenning. Bildets narrative klarhet er immanent med dets klare definering av form.

Et svært interessant objekt i vårt analytiske perspektiv er kobbersticket av *Tancredi* datert 1620 (fig.24). Pasqualinis graving er transponering av motivet til et annet medium. Selv om den grunnleggende strukturen i verkets komposisjon forblir den samme, er de sekundære strukturene i lys og farge her fjernet. Bildet gjennomgår en abstraheringsprosess til et lineært medium som kun formidler motivet gjennom omriss. Pasqualini har måttet ta mange friheter og fylle inn form der hvor Guercino i liten grad artikulerer den.³¹² Resultatet er en klarhet i leselighet. Av interesse er det at Guercino selv, i overgangen fra det tidlige til det sene formspråket, den abstraheringen som sees med Pasqualinis graving. Formspråket har med det tidlige og sene *Tancredi* gått fra uklart til klart med den resulterende klarheten i narrativ struktur.

Konklusjon Guercinos sene *Tancredi*

Det er altså ikke på et ikonografisk nivå at Guercino skaper en motivisk referensialitet som strekker seg ut over Tasso. Det er i relasjon til den øvrige produksjonen i perioden rundt *Tancredi* at verket henter sin overskytende mening. Det er en begrenset periode som utgjør en meget konkret fase av Guercinos stilistiske utvikling; bruken av lys og figur er i samtlige verker spisset mot ett tydelig prosjekt. *Tancredi* kan sees som en kulminasjon av, eller i det minste et verk med sterk tilhørighet til perioden 1619-1620 fordi disse verkene representerer et høydepunkt av 1.ekspressivt og åpent formspråk 2.subjektivisering av legemet og 3.intrikate narrative strukturer. Det peker mot en øvrig produksjon som er primært religiøs, og som fortolker de religiøse episodene/motivene med den samme legemsfokus, temporalitet, og samklang mellom subjekt og billedrom som sees i *Tancredi*. Det er nært samsvar

³¹² Se for eksempel feltene på over- og undersiden av Vafrinos utstrakte arm. Her har Pasqualini lagt til noen generaliserende skraveringer i mangel på informasjon.

mellom generelle formale løsninger, men det forekommer også konkrete elementer som tilsvarer hverandre i bildene. Den tidlige *Tancredis* beslektelse med *S Sebastiano Soccorso* av 1619 er slående.³¹³ Den visuelle referensialiteten til pasjonshistorien, eller mindre decorumsmessig graverende: til helgenmartyriet, skaper en intersubjektivitet mellom figurer fra fundamentalt forskjellige narrativer. Spørsmålet om dette formspråkets trofasthet mot teksten vil utdypes i neste kapittel.

Figuren forstås og brukes på to fundamentalt forskjellige måter. I det tidlige bildet gjør figurfremstillingen at den legemlige tilstanden fremstår som det primære narrative i figuren isolert sett. Det er et legeme som blir fortalt av lys. I det sene bildet er figuren selv fortellende som en deklamatorisk figur; den uttrykker seg i gester og blir i denne prosessen tydeliggjort av klart formspråk.

Den forskjelligartede bruken av figuren og figuren i rom endrer narrativ struktur. Narrativets patos er flyttet fra et strukturerende, eller heller: fargende formalt-ikonografisk prinsipp til et scenografisk tablå av gester eller *affetti*. Der hvor patos i det første bildet springer ut fra figurenes ekspressivitet og inntar og farger bakgrunnen og bildet som helhet som et strukturerende prinsipp, er følelsene her trukket tilbake fra bildet som estetisk objekt og investert, i tråd med klassisk forbilde, i allmenngyldige og utvetydige figurer; universelle meningsbærere for en essensiell *Idea* - definere plassert i et *Teatro degli affetti*; et bakteppe som insisterer på, heller enn å kamuflere, dets konstruerte teatralitet.

³¹³ Figuren, også kjent som en studie av en sybille, er den samme som i *Tancredi*, med kun små forskjeller i kledning. Se *Stone* nr. 52.

Ut Pictura Poesis: Det fortellende bildets poetiske kontekst

Det er i kapitlet om stilforandringen i en viss utstrekning drøftet om Guercinos sene stil ikke nødvendigvis trenger å sees som en konsekvens av teoretisk påvirkning eller preferanser hos mesener isolert sett. Tvert imot later Guercinos utvikling av formspråket til å behage både kjøpere og teoretikere. Verket mottas i en kulturell kontekst hvor markedspreferanser og teoretiske vurderinger synes å nærme seg hverandre.

Hvilken utvikling har forekommet i kulturen som vurderer og kjøper maleri i perioden? I Nord-Italia og Emilia er nå fortellingen om Carraccienes gjenreisning av maleriet historisk etablert. Annibales guder i Palazzo Farnese, påbegynt over femti år tidligere, er nå for lengst kanonisert som det viktigste freskearbeidet siden høyrenessansen. Bologna er i 1651 et marked med solid etablerte preferanser for de lokale arvtagerne av denne idealiserte naturalismens *prima scuola*. Den vidstrakte populariteten av Reni og Domenichino har definert lokale preferanser, og i mangel på tilstrekkelig produksjon blir markedet mettet av de mange etterfølgerne, spesielt av Guido. Begge er døde i begynnelsen av '40-årene. Det er i dette markedet at Guercino etablerer seg i 1642.

Dette er også et Bologna hvor etableringen av den klassisk-teoretiske kritiske horisonten som sees hos Agucchi gjennomgår viktige faser. Etter hvert som denne utviklingen av en klassisk-idealistisk kritisk tradisjon ble sterkere og kom til sitt klareste uttrykk med Bellori, ble den mer utslagsgivende for den kunstneriske utviklingen enn noe annet i en ny kritikkens tidsalder.³¹⁴ Det er en teoretisk systematisering av de preferansene som på et langt mindre idealistisk nivå virker i kjøpernes preferanser for Reni.

Hva er kjernen i denne kritiske horisonten? Kulturen som danner resepsjonskonteksten rundt det sene *Tancredi* vurderer maleriet paradigmatisk etter doktrinen *Ut Pictura Poesis*; et grovt og uoversiktlig system av ideer om allmenn lovmessighet mellom kunstformene. Denne tradisjonen er ikke bare en manifestasjon av den tekstlige dominans over maleriet, men gjennom den stadig sterkere foreningen av kritisk vokabular mellom litteratur og bilde hever den maleriet mot den evig uoppnåelige status av poesi. *Paragonen*, som kritisk verktøy for dette fortolkningsparadigmet, etablerer en formal lovmessighet mellom kunstartene, basert på eksempler i klassisk litteratur.

Dette er en fortolkningstradisjon som strekker seg tilbake til Alberti og som utarbeides utover renessansen. Forestillingen om maleri og poesi som beslektede kunstformer fremstilles konsekvent i traktater om begge kunstformer fra og med midten av 1500-tallet. Lomazzo hevder at de avkommer av samme fødsel.³¹⁵ Åpenbare formale forskjeller satt til side ble de oppfattet som like i natur, hensikt og innhold.³¹⁶ Slik var maleren en poet med pensel for penn, fordi den formidlende prosessen i maleri og poesi kunne vurderes etter samme lover.

De antikke kildene som lå til grunn for denne oppfatningen var spesielt Aristoteles³¹⁷ og Plutarch,³¹⁸ som fremla Simonides aforisme om at maleri er stum poesi og poesien et talende bilde. Videre hentet tradisjonen sin maksime fra Horats'

³¹⁴ *Kritikkens tidsalder* er en referanse til Baxter Hathaway, hvis *The Age of Criticism* på linje med Weinberg er utgangspunktet for den kritiske vurderingen av Italiensk poetisk kritikk i det litterære feltet. *The Age of Criticism: the Late Renaissance in Italy*, (New York: Cornell University Press), 1962.

³¹⁵ Lomazzo sitert i Renselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, (New York: Norton, 1967), 3.

³¹⁶ *Ibid.*, 3.

³¹⁷ *Poetikken*, I-II.

³¹⁸ *De gloria Atheniensium*, III.

Ars poetica, hvor utsagnet ”ut pictura poesis” forekommer.³¹⁹ På bakgrunn av disse etableres en kritisk tradisjon som vurderer maleriet etter de samme kriterier, og med et tilsvarende vokabular, som poesien. Antikkens etablering av en doktrinell poetikk kunne omskrives til regler for maleriet, og i praksis bestod dette i en anvendelse av poetiske prinsipper i bedømmelsen av det.³²⁰

Av viktighet er denne kritiske tradisjonen basert på fortolkninger av sparsomme antikke kilder. Der hvor disse kildene tier føyer fortolkningstradisjonen til sitt eget.³²¹ Den kritiske lesningen av klassisk poetikk medførte altså en begrepsarkeologi som frembrakte generelle funn. Selv om det finnes et grunnlag for vurderingen av maleriet i et klassisk poetisk verk som *Ars poetica* er dette på et generelt nivå. Omformuleringen av disse generelle prinsippene til konkrete vurderingskriterier for maleriet omfatter altså en omfattende fortolkningsprosess. På grunn av disse vide betydningene av begrepene gjennomgår de ofte omfattende meningsmutasjoner avhengig av fortolkningstradisjonen. Et begrep som *Idea* forstås fundamentalt forskjellig av en Bellori og en Lomazzo, men er basert på den samme renessansehumanistiske utgravingen av antikk tanke.

Et stadium av paradigmet: Agucchi

Fortolkningsparadigmet Ut Pictura Poesis er en svært lang og omfattende tradisjon. Hvilket stadium er denne tradisjonen i ved resepsjonen av Guercinos sene stil?

³¹⁹ *Ars poetica*, 361-365. For en videre gjennomgang av antikke kilder se Lee *Ut Pictura*, note 6.

³²⁰ Bokstaveligheten i dette er altså varierende, og eksempelvis langt mer rigid og bokstavelig hos Le Brun enn hos Bellori, men generelt tilsvarer historie i poesien komposisjon i bildet, osv. Lees introduksjon i *Ut Pictura Poesis* gir en god oversikt. *ibid.*, 3-9.

³²¹ Mens Aristoteles’ poetikk med enkelhet kunne tas til inntekt for maleriet var legitimeringen av en slik transkribering gjerne basert på til dels fragmentariske kilder, og på sitater løsrevet fra sine opprinnelige kontekster. Horats’ maksime *Ut Pictura Poesis* blir i seg selv anvendt på en måte som ikke er forenlig med hans intensjon i *Ars Poetica*. Se Lee, *Ut Pictura Poesis*, 3, 5.

De partikulære forholdene rundt doktrinens utvikling i Seicentos Bologna er komplekse, og teorien antar varierende form også innenfor denne konteksten. Begrepsbruken er sammensatt, og ofte inkonsekvent, og hver kritikers fortolkning krever nærlesning og kontekstualisering for å forstås. På et generelt nivå kan det likevel skisseres at emiliansk kritikk representerer et utviklingsstadium i teorien som er langt mindre rigid enn det som sees bakover i sen Cinquecento, som hos Lomazzo, eller fremover mot fransk akademisering som hos Le Brun. Dette er fortolkninger av *Ut pictura poesis* som forsøker å transcendere den store avstanden mellom de teoretiske maksimene og kunstverket som formalt objekt. De representerer på liknende måter, men med vidt forskjellige utgangspunkt, en svært sterk formalisering av doktrinens generelle regler.³²² Disse ble forsøksvis til et system av konkrete formale regler for fremstillingen av figurer og fortellinger.³²³

Seicentos emilianske tilnærming er på et langt mer idealistisk plan. Utviklingen er gradvis mot en enhetlig estetikk. Av betydelig interesse er det spesielt Agucchi som utvikler fundamentet for dette tidlig i århundret.³²⁴ Det fortsettes av Malvasia, og det når en klar akademisk systematikk i Roma med Bellori og hans klassisistiske purisme.³²⁵

En av de største utfordringene som fortløpende meldte seg for *Ut pictura poesis*-tradisjonen var fortolkning og balansering av nyplatonsk og aristotelisk tanke. Forestillingen om kunstens opphav i en *Idea* er i platonsk forstand en a priori ideell størrelse fattet i kunstnerens indre som et speilbilde av det guddommelige. Dette hadde vært utspringet til manieraens synteser. Parallelt med dette finnes den aristoteliske tradisjonens fremming av naturen som forbilde for kunsten. Leonardo

³²² For Lomazzo kommer systematiseringen av gester fra den sene manierismens nyplatonske forestillingsverden, og er i siste instans relatert til idealer om klarhet i ortodoksi i maleriet. For Le Brun forekommer den samme systematiseringen, men nå på grunnlag av en ekstrem empiri med aristotelisk utgangspunkt.

³²³ I det vide historiske perspektivet var det denne tiltagende formaliseringen, i liten grad beslektet med humanismen som opprinnelig hadde betinget det kritiske paradigmet i Quattrocento, som for romantikken utgjorde en absurd akademisering.

³²⁴ Det er Mahons *Studies* som i stor grad har kastet lys over hvor viktig Agucchi er i etableringen av den klassiske kritiske tradisjonen i Seicento.

³²⁵ Det er i relieff mot denne sterke klassisk-teoretiske tradisjonen at Scannellis favorisering av Guercinos tidlige formspråk er spesielt interessant. Belloris stillhet om Guercino er megetsienende: hans *Vite* utelater kunstneren.

hadde vært en forkjemper for dette i sin *Trattato*.³²⁶ Veiingen og forklaringen av disse utgjør cruxet i Seicentos utforming av en klassisk poetisk teori for maleriet.

Agucchis bidrag til *Ut pictura poesis*-teorien er hans *Idea della Bellezza*. Den representerer et ståsted som er fundamentalt klassisk, men med et kompositt ideal for kunstnerens imitasjon: Agucchi reflekterer en generell tendens i Seicento ved å hevde at naturen er utgangspunktet for kunstnerens arbeid, men han kritiserer dem som henter rett fra naturen, ”come all’occhio appare”, uten forbedring.³²⁷ Gjennom innsikt og forståelse av klassisk eksempel kan kunstneren overgå naturen, og oppnå ideell skjønnhet. Den ideelle form oppstår i korrigeringen av natur med studier av kanoniserte forbilder. Dette er selvfølgelig ingen ny tanke, men Agucchi markerer seg her ved å forutse den fullstendige foreningen av platonske og aristoteliske idealer som kom med Bellori.

Uløselig tilknyttet ideen om ideell skjønnhet er ideen om ideell representasjon. Overført til maleri betyr ideell representasjon en forståelse av figuren som meningsbærer for allmenngyldig sannhet. Fordi denne representerer virkeligheten, ikke slik den er men bør være,³²⁸ er den hevet over den type figur som kunstneren usensurert har hentet fra naturen. Her møtes autoritetene av natur og idé: gjennom å studere antikken, hvis feilfrie kunstverker er bærere av ideell representasjon, vil kunstneren få innblikk i den forskjønnede natur, og appropriere et formvokabular for representativ sannhet.³²⁹ Men målet med å imitere antikk skulptur var å forstå dens iboende perfeksjon. Å overfladisk kopiere den var å henfalle til en substansløs formalisme. Med denne formuleringen representerer Agucchi et ståsted som forutser Bellori.³³⁰ I sitt syn er han representativ for den emilianske pragmatiske

³²⁶ Leonardo *Trattato*, III, 376, sitert i Lee, *Ut Pictura Poesis*, 25.

³²⁷ Se Mahon, *Studies*, 63.

³²⁸ Aristoteles, *Poetikken*, ibid. Jeg refererer her generelt tilbake til mitt kapittel om Tasso, med vekt på note 33.

³²⁹ Lodovico Dolce skriver: ”le cose antiche contengono tutta la perfettion dell’arte, e possono essere esemplari di tutto il bello.” Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l’Arentino*, 190., sitert i Lee, *Ut Pictura Poesis*, 11.

³³⁰ Se note 32 i mitt kapittel om Tasso. Igjen er denne generelle representative sannheten mer sann enn det partikulært sanne.

sammenskriving av *Idea* og *Natura* som kildene kunstneren kan hente sitt uttrykk fra.³³¹

Anvendt kritikk

Den åpenbare måten teorien om ideell imitasjon kunne anvendes på maleriet var å gå til figuren som kunstformens tydeligste meningsbærende element. Figuren blir dermed berøringspunktet mellom en dypt idealistisk poetisk teori og det faktiske maleriet. Representasjonen av menneskelige handlinger og tilstander hadde vært oppmuntret i maleriet siden Alberti, som foreskriver studier av de klassiske retorikerne for best å kunne fremstille figuren.³³² Med lesningen av Quintilianus og de klassiske retorikerne hadde maleriteoretikerne funnet antikke autoriteters interesse for legemlig formidling i gester og holdninger. Bildets mest fremtredende bestanddeler, figuren, modelleres i imitasjon av et ideal om fortellende klarhet. Denne retoriske basisen for figurens uttrykk skulle bli gjennomgående i maleriteori og førte til en utbredt kopiering av klassiske eksempler.³³³ *Ut pictura poesis* fremmer med dette utgangspunktet en klarest mulig representativ sannhet i figurbruken. Den blir en meningsbærer for den idealiserte kjernen av den handlingen eller tilstanden som skal uttrykkes.

Ideen om en ideelt representativ figur tilhører en klynge av relaterte aristoteliske begreper. Fordi det underliggende prinsippet er det samme er det kort avstand mellom idealene for figuren isolert sett og idealene for bildets fortelling av en historie. *Ut Pictura Poesis* bedømmer representativ sannhet på to måter; i dens maksime om den ideelle figuren som representativ, og i forlengelse verkets formidling av dets narrativ, i form av *verisimilitude* og *decorum*. *Decorum*, slik det forstås i det 17. århundre, har dobbel bunn. Ideen om at alle figurer skal fremstilles i

³³¹ En rask presisering: Agucchi forutser Bellori i å hevde at naturen kan overgå uten å gå til en *Idea* i den platonske forstand; en a priori ideell størrelse fattet i kunstnerens indre som et speilbilde av det guddommelige, og anbefaler en mellomting. Mahon, *Studies*, 138. *Ideas* fortolkning er som nevnt varierende i *Ut Pictura Poesis* historie, og usikkerhet er spesielt tilknyttet hvorvidt det forekommer a priori eller a posteriori. For en gjennomgang se Lee, *Ut Pictura Poesis*, spesielt sidene 9-14. For min referanse til det nyplatonske fundamentet viser jeg generelt til H. Ludin Jansens *Plotin*, (Oslo: Aschehoug, 1971).

³³² *Della pittura*, 145-147, sitert i Lee, *Ut Pictura Poesis*, 25. Leonardo anbefaler maleren, på typisk vis for hans empiriske tilnærming, å studere de stumme.

³³³ Lee, *ibid.*, 25.

kledning, positur og ansiktsuttrykk som passer kjønn, rang og alder, og at verket skal være tilpasset sin kontekst er den klassiske forståelsen av begrepet.³³⁴ Men i Seicento er begrepet også investert med en moralsk dimensjon. Verket skal respektere den sømmeligheten som kreves av motivet. Representativ sannhet ledsages av moralsk sannhet.³³⁵

Den teoretiske idealismen i Seicentos fortolkning av *Ut pictura poesis* møter dermed maleriet med en vurdering av *decorum*, av ideell imitasjon og et figurideal basert på klassisk retorikk. Det rettledende prinsipp i alle disse elementene er balansen mellom *Idea* og natur. Og med dette analytiske utgangspunktet føres diskursen av maleriet inn i en polarisering av stiler. Agucchi ser spenningen mellom det naturlige og det ideelle manifestert i motsetninger mellom Caravaggio og Carracciene.³³⁶ For Agucchi, som for Malvasia og Bellori, har Carracciene reddet kunsten fra manierismen ved å vende tilbake til naturen fra ”maniere lontane dal vero”.³³⁷ Hans vurdering av Caravaggio er klar: ”Il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare à Demetrio, perche hà lasciato indietro l’Idea delle bellezze, disposto di seguire del tutto la similitudine.”³³⁸ Av viktighet er *similitude* her vesensforskjellig fra *verisimilitude*; en overdreven naturalisme er like farlig som en *Idea*-basert manierisme.

Carracci-Caravaggio-polemiseringsen er en diktomi som utvikler seg i Seicento³³⁹, og reflekteres blant annet i Malvasia.³⁴⁰ For Malvasia representerer

³³⁴ Lee, *Ut Pictura Poesis*, 35.

³³⁵ Ibid., 41.

³³⁶ Som det er redegjort for i kapitlet om Guercinos utgangspunkt er Carracciene i Seicentos perspektiv en manifestering av et enhetlig, idealistisk prosjekt som forener de ideelle forbildene i natur og klassisk forbilde. Det er Annibales romerske arbeider, som Farnese, som Seicento her leser som eksemplarisk for et samlet Carracci-prosjekt.

³³⁷ Agucchi er representativ for Seicentos klassisk tendens ved å hevde at disse har fjernet seg fra naturen; ”dal vero, e dal verisimile...si allontanavano in somma largamente dalla buona strada”.

Agucchi sitert i Mahon, *Studies*, 140.

³³⁸ Agucchi sitert i Mahon, *Studies*, 65.

³³⁹ Mahon sporer diktomien mellom *Carraccismo* og *Caravaggismo* tilbake til Giulio Mancini *Trattato* om maleri utarbeidet mellom 1619 og 1621. Mancini er blant dem som finner Caravaggios stil uverdigg, og omtaler modellen brukt i *Jomfruens insomnelse* som ”qualche meretrice sozza” (en hvilken som helst lurvete prostituert). Av spesiell interesse i vår sammenheng er Mancinis understreking av det han anser som slette kvaliteter i Caravaggismens stil; en empatisk bruk av lys og avhengigheten av tilstedeværelsen av modellen. I motsetning vurderer Mancini Carracciene (og hans vurdering av de tre malerne som en enhet er her megetsigende) som representanter for en temperert naturalisme, med god overholdelse av *decorum* og en naturlig lysbruk. For faksimile og kommentar til Mancinis *Trattato*, se Mahon, *Studies*, 279-331. Mancini (1558-1630), som senere skulle bli Urban VIIIs livlege, representerer et interessant tilfelle av tidlig kritisk vurdering av *Carraccismo* og *Caravaggismo*. Jeg

Carracciene en høyere kunst, mer intellektuell og nobel, og uten behov for å skjule tekniske svakheter i en overdreven bruk av mørke.³⁴¹

Carracciene er som vi har sett representanter for det representativt sanne. Det er deres klarhet, manifestert i deres bruk av *Disegno* som prinsipp, som hever kunsten fra den *Idea*-baserte abstraksjonen i sen Cinquecentos maniera.³⁴² Annibales klarhet gjør formspråket til en formidler av representativ sannhet; en sannhet som altså går utover det partikulære og er sannere i kraft av å være allment sann.

Mot Guercino

Med en slik investering av ideologi i forskjellige formspråk blir den fulle betydningen av slektskapet mellom Guercino og Carracciene eller Caravaggio tydelig. Det som står på spill i plasseringen av Guercino i en tradisjon er hans tilhørighet til disse historiserte polaritetenes respektive attributter. Er Guercino en kunstner som overfladisk følger naturen eller har han forstått og videreført Carraccienes ideelle naturalisme? Genealogiseringen av Guercino er avgjørende for vurderingen av hans formspråk.

Som Mahon har vist, ble Guercino gjentatte ganger i kritikken assosiert med Caravaggio.³⁴³ At Guercino og Caravaggio har det samme prosjektet er selvfølgelig en reduktiv lesning av Seicento. Men den fremgår naturlig av de analytiske begrepene

må dessverre her begrense meg til å referere til Sergio Samek Lodovici, *Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*, Milano: Edizioni del Milione, 1956; og Donatella Livia Spati, "Novità su Giulio Mancini: Medicina, arte e presunta 'Connoisseurship'" i *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52, nr.1, 2008.

³⁴⁰ "Malvasia...found the Caravaggio-Carracci antithesis convenient fuel for his ardent local patriotism." Mahon, *Studies*, 36.

³⁴¹ "Malvasia represents the style of the Carracci as more noble and thoughtful, and indeed on a higher intellectual level, than that of Caravaggio; furthermore not only do the Carracci know how to rise above the imperfections and vulgarity of crude unrefined nature, but ... they have no 'technical' deficiencies to conceal under a cloak of darkness." Mahon, *Studies*, 37.

³⁴² *Disegno* som prinsipp, og dette prinsippets divergens fra Guercinos bruk av tegning som et medium for spontan naturalisme, har en kompleks historie av vekslende betydninger. Likevel kan en relativt enhetlig klassisk linje sees fra Alberti til Lomazzo og til Bellori. Av vesentlighet for argumentasjonen her er det faktum at fra det klassiserende ståstedet som Malvasia og hans relaterte kritikere antok i midten av Seicento, var *Disegno* forstått som et strukturerende prinsipp og som overordnet *Colore*. Domenichino, som talerør for Agucchi, sier: "in fine il colore senza il disegno non hà susistenza alcuna." Domenichino sitert i Mahon, *Studies*, 120.

³⁴³ Se spesielt Mahon, *Studies*, 33-39. "The powerful effects of light and shade in his early pictures, and the unpretentious peasant models to be seen in them, would surely result in his having to take over, in working order, the same sort of criticisms as Caravaggio's work was apt to encounter." Ibid., 38.

og betraktningsmåtene som utgjør *Ut pictura poesis*. Eksempelvis er den usensurerte bruken av typer hos begge kunstnerne like innenfor paradigmet om ideell imitasjon.³⁴⁴ Det er med dette utgangspunktet at Guercinos naturalisme kan leses som en forlengelse av Caravaggios.³⁴⁵

Passeri hevder at Guercino pleiet et vennskap med Caravaggio, men han fordømmer Caravaggios ”bestialità” og frigjør snart Guercino, som en mer nobel mann, ”timorato di Dio”, fra dette vennskapet.³⁴⁶ Implikasjonen er at Guercino reddes fra Caravaggios uheldige innflytelse og farene ved hans lave stil.

Denne assosiasjonen med Caravaggio, i utstrekningen av et fiktivt vennskap, gir et innblikk i den kritiske forståelsen av Guercinos tidlige stil, og gir et kontekstuellt rammeverk for stilforandringen. Av spesiell interesse er Scannellis vurdering av Guercinos utvikling i formspråket.³⁴⁷ Scannellis utdyping av årsaken til den uheldige stilforandringen mot et klarere formspråk, viser i Guercinos tilfelle konkret respons på formale karakteristika i resepsjonen:

e l’haver’elgi sentito più volte dolersi coloro, che possedono i dipinti della propria sua prima maniera, per ascondere (comme essi dicono) gli occhi, bocca, ed altre membra nella soverchia oscurita, e per ciò non havere stimato compite alcune parti, coll’asserire bene spesso non conoscere la faccia, e tal volta *anco l’attioni particolari delle figure*, e così per sodisfare a tutto potere alla maggior parte, massime

³⁴⁴ Den tidvis forekommende lesningen av Guercinos og Caravaggios mørke som beslektet er en av Seicento-kritikkens mindre sensitive vurderinger. Moderne oppfatninger er mer nyanserte, men et upresist begrep som *tenebrisme* vil kunne anvendes på begge kunstnere uten problemer.

³⁴⁵ Men i realitet er de klassiske elementene av Caravaggios formspråk avgjørende forskjeller. Gjennomgående i Seicentos kritiske resepsjon er vurderingen at dominerende mørke i billedrommet er en last. Det er imidlertid store forskjeller mellom Guercinos mørke og Caravaggios mørke. Caravaggios mørke har, til tross for å tilføre en mystikk og inderlighet, den klassiserende effekten å sette figuren i klart relieff. Tidløsheten i et slikt formspråk (Federico Zeri, *Pittura e controriforma: L’arte senza tempo’ di Scipione da Gaeta*. Torino: Einaudi, 1970.) er i spenning med det øyeblikkelige i de uidealisererte figurene, typene, og motivets flyktighet. Det finnes slik en tidskontrast i Caravaggio mellom det øyeblikkelige og det evige, som en virkelighet stanset i stillheten i et idealiserende mørke. Guercinos chiaroscuro i tidlig stil har den fundamentalt forskjellige effekten av å tilføre en optisk flyktighet og temporalitet til motivet. De klassiserende elementene i Caravaggio blir i stor grad oversett.

³⁴⁶ Passeri, 373. Mahon påpeker at dette er kronologisk umulig og at Passeri, om historien har noe hold, har blandet Reni og Guercino. Mahon, *Studies*, 39.

³⁴⁷ Scannellis vurdering av stilforandringen er at Guercino ved å anta akademiske prinsipper har sviktet sitt naturtalent. Møtet mellom Guercinos naturlige disposisjon og den formaliserte regelen medfører en svekkelse av hans styrker som maler. Hans proto-romantiske fortolkning av naturtalent tar her opp Longinus’ sublimitet, og peker mot De Piles’ moderering av de akademiske reglens rigiditet.

quelli, che col danaro richiedevano l'opera, havea con modo più chiaro manifestato il dipinto.³⁴⁸

Uklarheten i Guercinos formspråk fører altså til en uklarhet i leselighet av figurenes handlinger. I resepsjonen er dette i konflikt med idealet om figuren som ideelt representativ.

Det fremstår dermed tydelig at kritikken utover Seicento har sett de mindre aktverdige aspektene av Guercinos formspråk; en grov stil og bruken av rustikke typer, som uadskillelige fra rent formale aspekter som balansering av lys og linje. Slik er det også at Guercinos stilforandring for Passeri, som for Malvasia, er et gode. Og Passeri understreker at den medfører en tilfredsstillelse av det lærde publikum:

S'ingannò con questa novità, perche diede in una debolezza poco gradita (*così dicevano i buoni Professori*), ed in una maniera languida, e di poco vigore, e così interviene a chi vuole innovare le cose già praticate colla commune sodisfazione.³⁴⁹

I dette tilfellet er det klart at Guercinos uklarhet, som vi har sett delvis utydeliggjør figurene slik at deres roller og handlinger fremstår uklare, gjør formspråket til mangelfullt i dets dveling ved det partikulære.

Plasseringen av Guercino som etterfølger av Carracciene eller Caravaggio er altså en posisjonering av hans formspråk i moralsk investerte stilkategorier. Det er spesielt interessant å se Guercino fremholdt som disippel av begge tradisjonene. Polariseringen er en forenkende fortolkning, men den representerer et komfortabelt rammeverk for resepsjon av Guercino; en akse fra *Idea* til *Natura*, de rene manifestasjonene av hvilke er scylla og charybdis.³⁵⁰ Men dette var den kritiske resepsjonens historisering av formspråket. Mens Agucchi hadde utformet sin *Idea della bellezza* i en periode som ennå ikke hadde sett det barokke formspråket nå sin

³⁴⁸ Scannelli, 115. For første del av sitatet, som dette står i direkte forlengelse av, se kapitlet om stilforandringen.

³⁴⁹ Passeri, 380.

³⁵⁰ Mahons formulering, *Studies*, 138.

fulle utstrekning, var opposisjonen mellom *caravaggismo* og *carraccismo* for lengst utdødd når Malvasia og Bellori skrev sine biografier. Situasjonen i Bologna i 1651 var nå en annen. Det er fra nå og utover mot '70-tallet at fortellingen om Bolognaskolen for alvor meisles i historien med de biografiske prosjektene til Malvasia og Bellori. Det som ble oppfattet som det klassiske maleriet var rådende; den klassiske teorien var fremskridende, og dominerte nå i langt større grad enn tidligere utviklingen av maleriet.³⁵¹ De private mesenene som hadde stimulert kunsten under pontifikatene fra Paulus V til Urban VIII³⁵² hadde ikke lenger den samme betydningen. Det skulle ikke komme noe nytt Villa Borghese. Heller ble maleriets utvikling diktert fra et akademisk Pantheon. Og her var det Belloris stemme som var gjeldende.³⁵³

Reni var maleren som frem til sin død hadde imøtekommet teorien.³⁵⁴ Hans elegante klassisisme fortalte historier med absolutt klarhet og idealiserte figurer (fig.22). Det er et formspråk som relaterer til Guercinos sene stil. Selv om en direkte innflytelse fra Reni ikke er synlig med forflyttingen til Bologna i 1642 er det klart at Guercino i Reni fant et forbilde for ideell imitasjon og decorum. Stone hevder at Guercino allerede i dekorasjonene i Piacenza har begynt å tilegne seg Renis eleganse og idealisering.³⁵⁵ Han påpeker at *Cristo risorto* representerer et punkt i utviklingen av en klar stil der Guercino har klart å appropriere denne klarheten.³⁵⁶ Men det finnes en vesensforskjellig tilnærming til dette formspråkets eleganse mellom Guido og Guercino. Guido tilhører en tidligere generasjon. Som opplært av manierister nærmer

³⁵¹ Haskell skriver om utviklingen blant private mesener: "Not one of them was able through a combination of wealth, intellect and taste to influence the development of art. That rôle was now taken over from the patron by the critic. Indeed to some extent the growing importance of the latter was the direct result of the fall of the former." Francis Haskell, *Patrons and painters: A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, 2.utg. (New Haven: Yale University Press, 1991), 158.

³⁵² For Haskell er denne tiden i patronasjeperspektiv "The sunlit afternoon". Haskell, 3.

³⁵³ "From then onwards (1672, publiseringen av Vite med San Luca forelesningen som forord) he was a dominant figure in artistic circles, more influential, both in the short and the long run, than the Jesuits, the popes or any of the bodies which are held to have moulded stylistic developments." Haskell, 159.

³⁵⁴ Reni ble av de klassiserende kritikerne lest som en representant for den ideelle imitasjon og dermed også for decorum, et immanent aspekt av ideell imitasjon og attributt for den klassiske kunstens verdighet, i direkte historisk slektskap til antikken og Rafael.

³⁵⁵ Stone, 10.

³⁵⁶ "Guercino ha finalmente capito quanto a fondo deve andare nell'astrazione per riuscire a raggiungere la spirituale purezza che Guido inspira così senza sforzo ai suoi quadri." *ibid.*

han seg idealisering fra *disegno* og en abstrakt, heller enn naturalistisk bruk av farge. Guercino nærmer seg den samme klassiske idealismen fra motsatt side, i motarbeidelse av de kvalitetene som utgjør hans tidlige formspråk.³⁵⁷ Hvor hører Guercino nå hjemme i tradisjonen av de klassiske malerne? Bellori lar seg åpenbart ikke imponere av den forsøkte klassisismen, og inkluderer ikke Guercino i sine *Vite* overhode.

Mot Tasso: Den visuelle fortolkningen av en epikk

Det var anvendt som formidler av tekst at det klassiske maleriets formidlende funksjoner best kunne vurderes. Og ingen poetiske eksempler inspirerte flere bilder enn Tassos *Gerusalemme Liberata*. Hvordan kan Guercinos fortolkning av Tasso forstås i *Ut pictura poesis*-paradigmet med dets idealer for maleriets narrative kvaliteter?

For å illustrere i hvilken grad den kritiske resepsjonens teoretiske vurdering kunne påvirke formspråk og dermed narrativt meningsinnhold i bildet, er det gunstig å gå til de første illustrasjonene til *Gerusalemme Liberata*. Som nevnt tidligere var Tassos revidering av epikken på det personlige plan preget av motstridende impulser og frykt og trass i møte med kritikken.³⁵⁸ Hans frykt for sensur er en betydelig faktor i revideringen. Som det er omtalt tidligere kan den fremskyndte publiseringen av *Gerusalemme* i 1581 derfor ha ført til bevaringen av de verdslige kjærlighetsscenene som gir verket kompleksitet og tematisk dualisme, om enn ikke aristotelisk enhet. En studie av Rensellaer Lee av 1981 behandler et unikt materiale i denne sammenhengen; et signert, upublisert manuskript av 1580, med illustrasjoner av manieristen Domenico Monna, hvis forhold til forfatteren omtales som *amicissimo*. Alt tyder på at tegningene er utarbeidet i nært samarbeid med Tasso selv. Som Lee viser

³⁵⁷ "Cosa è veramente 'naturale' ... nello stile del Reni è la regolarità, unità e vitalità delle sue visioni astratte... Guercino comincia con il naturalismo e deve lavorare in direzione della bellezza ideale che Reni considera per certa: egli compie ciò riorganizzando la natura, subordinando la realtà delle apparenze per creare armonia ed equilibrio." *ibid.*, 11.

³⁵⁸ Lee skriver omtaler revideringsårene som "the unhappy period when the poet's mind, harrassed by his revisers' comment, wavered between overscrupulous observance of Christian morality and strict literary principles, and the urging of his poetic instincts". Rensellaer W. Lee, "Observations on the first illustrations of Tasso's *Gerusalemme Liberata*". *Proceedings of the American Philosophical Society* 125, nr.5 (Okt. 1981), 355. Se forøvrig mitt kapittel om Tasso.

gjennom sin studie, tjener disse tegningene som et visuelle prefigurasjoner mot Tassos revidering av *Gerusalemme*: tegningene skildrer utelukkende slagscener og scener av religiøs tematikk. All kjærlighetstematikk er i helhet utelukket, og der hvor de to tematikkene berører hverandre understreker Monas tegninger den religiøse delen gjennom motivisk behandling. Videre låner illustrasjonene etablerte motiviske løsninger fra den religiøse sfære: engelens formaning til protagonisten Gottfried av Boulogne om å samle en hær mot Tyrkia er i essens en *Bebudelse* med Gottfried som stedfortreder for Maria.³⁵⁹ Monas tegninger styrker det religiøse og heroiske subjektet i *Gerusalemme* på to måter; gjennom utvelgelsen av scener, og gjennom understrekingen av religiøse og heroiske aspekter i disse scenene. Lee viser at Monas illustrasjoner er et forsøk på å gjøre *Gerusalemme* til et rent kristent, maskulint og heroisk episk verk, bevisst ekskluderende det sentimentale og amorøse. Dette var det Tasso selv gjorde skriftlig i *Conquistata*.³⁶⁰ Slik forutser Monas tegninger, i søsterkunstarten, den nye tematiske og formale retningen Tasso valgte for epikken.

Monas fortolkning er av spesiell interesse i meningsstyringen av Tassos epikk. Tegningene er unike i illustrasjonen av *Gerusalemme* idet de kun henter fra den enden av narrativet, den religiøse og heroiske, som siden ble glemt i billedkunsten. Når diktet senere ble en svært utbredt og populær ikonografisk kilde for Seicentomaleriet var det nettopp i kjærlighetsscenene det appellerte (*fig.22*) Monas virkemidler i denne prosessen, verktøyet for meningsstyringen, var det formale vokabularet fra maleriets motivhistorie. Denne ble av Mona brukt for å styrke den religiøse delen av epikken, ved formalt å binde det til en religiøs motivtradisjon.

I andre fremstillinger av Tassos verk var referansene generelt mot den visuelle tradisjonen av mer åpenbart relaterte motiver.³⁶¹ Et gunstig eksempel er Poussins

³⁵⁹ Scenen er *Godtfrieds bønn*, Canto I, stanze 12-17, hvor Gabriel åpenbarer seg for Gottfried og formaner ham å samle en hær. Som Lee påpeker tar denne scenen i Monas tegning form av en *Bebudelse*, med Gottfried som stedfortreder for den lesende Maria. Spesifikt er det El Grecos arbeid fra Venezia-perioden i 1570-årene som er formalt forbilde. Effekten av dette er en styrking av den religiøse signifikansen i scenen. Dette er nødvendigvis en referanse til religiøs kunst som er av en helt annen art enn Tassos sammenskriving av Maria og Armida.

³⁶⁰ "Thus partly in what he renounces in illustrating the *Liberata*, but even more in the tone of moral martial severity which marks the drawings, Mona anticipates Tasso's own final revision of his earlier masterpiece in the *Gerusalemme Conquistata*." Lee, *Observations*, 356.

³⁶¹ "The painters who illustrated Tasso's story were not the conscientious scholars that the critics for the sake of decorum or verisimilitude would have them be. For they not only took liberties with the text when pictorial exigency required it, as they were generally forbidden to do by the critics, but also employed traditional forms of composition or iconography that had served the painters and sculptors of

fremstilling av Rinaldo og Armida (fig.22) Poussin, hvis tilnærming til motiver var via klassiske eksempler, visste hvor han kunne finne de nødvendige løsningene for et slikt motiv. Lee finner i Poussins behandling av episoden³⁶² at kunstneren henter fra antikke relieffers behandling av en livløs figur. Endymion-typusen dukker derfor opp som konkret formal referanse. Slik er Poussins realisering av *Ut Pictura Poesis*-doktrinen fullkommen. Han henter sine figurer fra sarkofager i Roma³⁶³; et mikrokosmos for de fullkomne klassiske forbildene som allerede rommet en *Idea della bellezza* som kunne ekstraheres gjennom studier av deres skulpturelle manifestasjon. Typusen Poussin henter fra er den klassiske representasjonshistoriens fortolkning av episoder beslektet Tassos episode; det er en *favola* som er forenlig med Tassos epikk. Forbildet er fra et klassisk eksempel av en relatert historie. Figuren, som hans byggeklosser eller fortellende elementer, er i samsvar med motivet. Slik er hans forbilder ideelt representative og den historien verket referer til utover seg selv er i kontinuitet med Tassos egen bruk av forbilder.³⁶⁴

Guercinos imitasjon, hans realisering av dramaet³⁶⁵

antiquity or their own Renaissance predecessors for illustration of fables that, more often than not, bore some similarity to various episodes in Tasso's poem. Here was the use of another kind of knowledge that the critics, even while urging thorough knowledge of the antique, and of the best art of the moderns, with their strong literary predilections scarcely took into account: a knowledge that the painter does not acquire from books, but from association with the traditional language of the arts of representation." Lee, *Ut Pictura Poesis*, 49.

³⁶² Gerusalemme, XIV, 65-67.

³⁶³ Poussins kilder er tre sarkofager som var tilgjengelige i Roma på tidspunktet. For disse se Lee, *Ut Pictura Poesis*, 49-50. Lee skriver: "It is therefore reasonable to conclude that Poussin, sensitive to content, learned not only in the fables of the poets but also – and this was of equal significance for his art – in the iconographic tradition of the visual arts, found in antique representations of the story of Endymion precisely the materials that he needed." *ibid.*, 50.

³⁶⁴ "Thus as often in his work, the imaginative use of ancient imagery for new pictorial purposes carries with it, in subtly evoking the ancient myth, a poetic richness of overtone; and the antique language of form, unobtrusively adapted to new expressive uses, maintains a palpable and eloquent continuity." *ibid.* Min kursivering.

³⁶⁵ Problemene med overføring av en estetisk doktrine fra litteratur til maleri, fra det temporalt progressivt beskrivende til figurer som simultant sameksisterer i romlighet, var Lessings tema i *Laokoön*, og dette har vært topos for senere formalkritikk. Når parallellen mellom poesi og maleri brukes i min studie er det i historisk kontekst, med henblikk på samtidig resepsjon som grunnleggende var basert på paragonen mellom kunstformene.

Guercinos referanser var aldri studier av antikke eksempler. For Guercino hadde studiet av forbilde i den tidlige fasen vært Lodovicos *Sacra famiglia*, et progressivt og tradisjonsbrytende verk som fungerte som inspirasjon for et formspråk generelt, heller enn for konkrete figurmotiver.

I perioden han maler den sene versjonen av *Tancredi* er det et langt mer utbredt formspråk han henter fra. Som omtalt over fant han i Reni et forbilde for ideell imitasjon og decorum som han inkorporerte i sitt sene formspråk. For Seicentos emilianske kritikk, i etableringen av en genealogi for bolognaskolens maleri, vurderte Reni som en arvtager av Rafael; maleren som for lengst var kanonisert som den som mer enn noen annen forstod det antikke og mestret det ideelle.³⁶⁶ Guercino retter seg med sitt sene formspråk mot denne tradisjonen. Men kopieringen av den ideelle representasjonen av ideell natur gjør Guercinos formspråk til en distansert formal kopi av Reni. Guercino, en tydelig ikke-intellektuell kunstner hvis formspråk nettopp var preget av og roset for sin spontanitet og energi, synes å ha støtt på faren ved den direkte imitasjonen av forbilder: kopieringen av klassiske eksempler uten å gripe om deres essens, eller iboende *Idea*. Dolce hadde advart mot en slavisk tilnærming til imitasjon av forbilder, hvilket kunne lede til et rent konvensjonelt uttrykk i former og gester.³⁶⁷ Dette synes å være effekten i Guercinos sene *Tancredi*.

Langt fra å oppnå Renis eller Poussins narrative essenser virker sene bilder tidvis som formale kopier av et billedspråk hvis kjerne er utilgjengelig for kunstneren.³⁶⁸ Imidlertid er Guercinos sterke visuelle intelligens gjennomgående tilstede i de sene klassiske verkene, og blant disse er det andre *Tancredi* et vellykket eksempel på det vi her vil kalle en deklamatorisk retorisk stil.³⁶⁹ Figuren er her tydeliggjort for slik å kunne tydeliggjøre historien som fortelles.

³⁶⁶ Reni ble av de klassiserende kritikerne lest som en representant for den ideelle imitasjon og dermed også for decorum, et immanent aspekt av ideell imitasjon og attributt for den klassiske kunstens verdighet, i direkte historisk slektskap til antikken og Rafael, eksempler for den absolutte forståelse av ideell imitasjon og decorum. Dolce, *Dialogo* 160, sitert i Lee *Ut Pictura Poesis*, 36. Bellori fremstår etter hvert som Rafaels høyeste beskytter og bidrar videre til kanoniseringen av maleren som den klassiske mesteren over noen annen.

³⁶⁷ Lee, *Ut Pictura Poesis*, 41.

³⁶⁸ Med dette menes at det finnes en forskjell mellom Poussins arketypiske figurer, som uttrykt i hans oppslagsverk for menneskelig handling *Jødene mottar manna i ørkenen*, og Guercinos bruk av klassisk formspråk. Selv om også Poussins billedspråk benytter gestisk retorikk er det strukturerende her menneskeformen som meningsbærer for universell standard

³⁶⁹ Appendiks.

Hva betyr forskjellene mellom dette retorisk klare formspråket og det emosjonaliserte formspråket i det tidlige bildet innenfor konteksten av *Ut pictura poesis*?

Utviklingen av formspråk mellom det tidlige og sene *Tancredi* har omfattende implikasjoner innenfor det teoretisk-poetiske paradigmet. Guercinos tidlige maleri kom som det er vist under kritikk for manglende klarhet i figurenes handlinger. Dette var en konsekvens av hans uklare formspråk og dets dynamiske lysmodelleringer. Gjennom imitasjonen av forbilder, det nærmeste var Guido, kunne han kompensere for denne mangelen i visuell retorikk. Figuren hadde som jeg har vist fungert som en svært sterk meningsbærer i tidlig stil. I det sene formspråkets figurbruk er understrekingen av det gestiske samspillet gjort svært tydelig. Figuren brukes nå som en klar retorisk markør. Med Guercinos vending mot klassisk eksempel lukkes figuren som legemlig meningsbærer og tar form, med en større eller mindre grad av forståelse av dette formspråkets teoretiske fundament, av en ideell retorisk representasjon. Denne tydeliggjøringen av figurens retoriske representasjon var betinget av den overordnede bevegelsen mot klarhet i formspråk. Den gestiske figuren fremstilles i et billedspråk av klar definering av linje og farge. Omrissets funksjon er både visuelt og som narrativt å avgrense og konkretisere.

Det var dette som i søsterkunstarten hadde forekommet med Tassos forandring av formspråk, og hans bruk av karakterene.³⁷⁰ Kompenseringen hadde her vært mot klassiske retoriske eksempler i Vergil og Homer. Dette var som det er vist tidligere en kompensering mot klassisk eksempel som i en viss grad var i konflikt med Tassos opprinnelige, friere poetiske språk. Den samme spenningen mellom formale løsninger hentet fra klassiske forbilder og et mer spontant og friere formspråk forekommer hos Guercino. Mens Tassos rettlede forbilder var antikk kanon var for Guercino det klassiske eksemplet i hans samtidige Guido, som var formidleren av det antikke i kontinuitet med en historisk linje som gikk tilbake til Rafael, og derfra til den

³⁷⁰ "His enunciation of the features of the sublime style is close to Aristotle's *Rhetoric* and Demetrius' treatise on *Style*, and is largely based on examples drawn from Homer and Virgil. Thus in his pursuit of sublimity he avoids the language of everyday life and particularly recommends the use of a learned literary vocabulary with 'foreign' words and Latinisms." Brand, 111. "Foreign words" vil her i *Ut Pictura Poesis* lesning forstås som tilsvarende de formale kvalitetene (ord) som var 'fremmede' for Guercino som naturtalent; de retoriske virkemidlene i sen stil.

fullkomne klassiske harmoni. Det aristoteliske prinsipp er på vidt forskjellige grunnlag det rettledende i en formal og tematisk konflikt for Tasso og Guercino.

Innenfor fortolkningsparadigmet *Ut pictura poesis* betyr utviklingen mot dette formspråket hos Guercino i prinsippet overgangen til et formspråk hvis kjerne er representativ sannhet. Men, heller enn å mestre dette med den grunnleggende rasjonelle forståelsen av en Reni eller Poussin, er Guercinos appropriering av denne stilen kjennetegnet av en formal interesse, som ikke synes å nærme seg klassisk form med disse malernes grunnleggende forståelse av det klassiske men fra motsatt ende, fra studium av moderne forbilder og til en viss grad i strid med egen impuls. Figuren blir dermed et studium av det direkte signifiserende, retoriske nivå. Det er med dette grunnlaget at Guercinos figurer i det sene *Tancredi* gjør en gestisk og tematisk spisset fortolkning av Tasso.

Av vesentlighet er det at det sene formspråket, gjennom investeringen av allmenngyldige verdier og ideell form i figuren som meningsbærer, representerer det universelt sanne. Og dette universelt sanne vil i dette tilfellet, i møte med teksten, forstås gjennom *Ut pictura poesis* som det partikulært sanne; at den universelle sannhetens billedspråk trofast fortolker sitt tekstlige utgangspunkt og utvetydig formidler én del av narrativet; det pastorale og den galante ridderligheten. På lang avstand til *Gerusalemme*s opprinnelige motreformatoriske kontekst var dette Seicentos lesning av epikken.³⁷¹ Det er i denne konteksten viktig å understreke at det tiltagende populære *Gerusalemme* fungerte som en populærlitterær og lettsindig kilde til sensualisme og eksotisme i de parallelle kunstartene. Dette fokuset på verkets sensualisme var i fullstendig motsetning til den tiltagende vektleggingen av det alvorlige episke og religiøse som forekom med Tassos revidering og Monas tegninger. Kjernen av *Gerusalemme* er altså i Seicento forstått som det idylliske og ridderlig romantiske. Med tilbakeblikk på Tassos utarbeidelse av epikken er det klart at denne tolkningen kun henter fra én av epikkens to grunnleggende narrativer. Guercinos sene bilde blir med visualiseringen av dette et ledd i etableringen av denne lese måten. Det som hadde forekommet med Monas illustrasjoner var en styring av det narrative innholdet i *Gerusalemme*. Her dreier det seg om en tematisk styring; en

³⁷¹ For utviklingen av lesningen av Tasso og bruken i de forskjellige kunstartene utover Seicento se Buzzoni. Dott. Andrea de Marchi har i personlig kommunikasjon understreket viktigheten av Tasso som en sekulær kilde til romantikk, idyll og sensualisme i Seicentos maleri og hos Guercino.

visualisering som negerer den formale og tematiske konflikten i det tekstlige utgangspunktet. Med Guercinos sene bilde er prosessen at narrativet gjøres klart, og historien som nå fortelles er utvetydig den ridderlige historien. Historien som fortelles er nå utelukkende en eksotisk skildring av en ottomansk krigerprinsesse og en sterk men feilbarlig kristen ridder.

Denne enhetlige fortellingen står i sterk kontrast mot det tidlige *Tancredis* overskytende mening. Den narrative referensialiteten, omtalt over, som strekker seg utover det rent ridderlige i epikken vil representere et brudd med decorum. Når det kommer til decorumskritikk kan vi kun dedusere oss frem til resepsjonen av Guercinos første versjon av *Tancredi*. Bildet var i alle tilfeller et privat bestilt maleri fra en mesen som åpenbart var interessert i maleri for dets egen del, og for maleriske kvaliteter. Imidlertid gjør assosieringen med caravaggistisk tendens i denne perioden det sannsynlig at en liknende kritikk kunne ha møtt Guercinos bilde. Dette ville i hvert fall vært tilfellet om verket ble forstått som blandende hellig og profant. Dette ville, utover å bryte med det mest grunnleggende sømmelighetsaspekt ved *decorum*, fullstendig ødelegge verkets enhet i handling, og slik stå i konflikt med et grunnleggende kriterium i aristotelisk malerikritikk.

Implikasjonen av dette er at om Guercinos tidlige *Tancredi* ble assosiert med religiøse motiver, mens det i realiteten representerte et erotiserende populær-litterært motiv, og jeg fremholder at det er god grunn til å hevde at en slik lesning ville forekomme, ville det bli forstått som et grunnleggende brudd på *decorum*.³⁷² Fra perspektivet av klassisk teori vil den tidlige *Tancredi* være mangelfull både på bakgrunn av stil og decorum. Som det er vist tidligere er dette immanent³⁷³. Det er med Guercinos formale behandling av figur og motiv³⁷⁴ at en narrativ tvetydighet, her et slående brudd på *decorum* av samme alvorlighet som Tassos³⁷⁵, inntreffer i verket.

³⁷² Den praktiske konsekvensen av dette ville i alle tilfeller være begrenset. For altertavler ble det innført sensur uten at sensuren har vært utøvet i særlig grad. Caravaggios *Marias innsøvning* er ett eksempel på et verk forkastet av Decorums-hensyn.

³⁷³ Som det er omtalt over har kritikken av Guercino sett de mindre aktverdige aspektene av Guercinos stil; en grov maniera og bruken av rustikke typer, som uadskillelige fra rent formale aspekter som balansering av lys og linje. Cf. sitatet om Guercinos *maniera rozza* sitert over. Passeri, 370.

³⁷⁴ Figurkomposisjon hentet fra religiøs motivhistorie, og bruken av figurkonvensjoner tilknyttet martyriet som i kraft av formspråkets egenskaper overstyrer de ikonografiske attributtene som binder motivet til teksten.

³⁷⁵ Tassos intersubjektivitet mellom Armida og Maria, omtalt over.

Som hos Tasso er forandringen fra det poetiske språket i tidlig stil til en konvensjonalisering av gester og handlinger en målrettet imøtekommelse av *verisimilitude*. Konsekvensen av å segregere subjektet fra naturen hos begge kunstnerne er å frembringe en klarhet i handling, som nå er ideelt representativ heller en partikulært subjektiv. Dette er den aristoteliske korrigeringen som er mest utslagsgivende for formel struktur hos både Tasso og Guercino. For Tasso kommer dette som en konsekvens av hans egen teoretiske vurdering; det er et ideal han selv formulerer som løsningen på Gjerusalemme's problemer. For Guercino er idealet neppe like klart formulert, men effekten er den samme. Guercino's formspråk, som Tasso's, vender seg mot en aristotelisk poetikk, som fortolket av hans kultur, hvis kjerne er representativ sannhet. I begge tilfeller går bevegelsen mot en styrking av retorikk; en klassisk retorikk som i kraft av å tjene klarhet representerer en negasjon av det friere formspråket som hos begge er forbundet med utforskningen av subjektet. Forståelsen av figuren, som litterær karakter eller visuelt bilde, går hos begge kunstnere fra subjektiv til representativ. I denne prosessen etableres det en distanse mellom figur og natur; og figur og verkets overordnede formale språk.

Den samme type klassiske retoriske eksempel som kunne korrigere Tasso's formspråk og redde verket fra en dyp motivisk spenning som brøt med motivisk enhet var det som på det samme grunnlaget i den parallelle kunstarten reddet Guercino's bilde fra et uslepent billedspråk, og hva verre var, en motivisk sammenblanding av inkompatible kilder. Imidlertid er det i bruddene på ortodoksi og klassisk poetikk, visuelt som tekstlig, at bredden i det narrative potensialet eksponeres. Det sene *Tancredi*, med sine aristoteliske og retoriske kvaliteter, gjør en poetisk stringent fortolkning av det tekstlige utgangspunktet. Det fortolker teksten i henhold til *Ut pictura poesis* ideal om representativ sannhet. Det tidlige bildet nærer seg på en aristotelisk inkonsekvens i epikken, og realiserer disse, gjennom visuelt allusjon. Det er på tvers av kulturer en indirekte og kompleks interaksjon mellom malende tekst og fortellende bilde.

Mens kontekstene for Guercino's og Tasso's revideringer er svært forskjellige er det kritiske vokabularet det samme. Den enheten i handling og representasjon som preget den motreformatoriske

Ut Pictura Poesis

Hvordan fungerer Guercinos bruk av formspråk i fortolkningen av Tasso? I den første versjonen av *Tancredi* er Guercinos referanser generelle, til motivkonvensjoner han benyttet i sin religiøse produksjon i perioden. Dette skiller seg fra tilnærmingen til den samme teksten av en kunstner som Poussin. Gjennom bruken av figurer og motiver fra en motivtradisjon beslektet med Tassos epikk imøtekommer Poussin kjernen i *Ut pictura poesis*. Verkets kjerne er figurer hentet fra det fullkomne klassiske formvokabular og tilpasset en ny ikonografi. Hans visuelle fortolkning av Tasso kunne ikke fulgt paradigmets ideologi på en mer eksemplarisk måte. Den motiviske kontinuiteten i Guercinos første *Tancredi* er ikke gjennom en motivhistorie tilbake til det antikke eksemplet, men til en ung motivtradisjon, som han selv i stor grad hadde vært instrumentell i å utarbeide. Det er en kontinuitet med en motivtradisjon som har en fullstendig forskjelligartet billedfunksjon. Guercinos lek med religiøse billedkonvensjoner er et brudd på ideologien *Ut pictura poesis*, og det er nettopp i dette bruddet at han realiserer en spenning i det tekstlige utgangspunktet, en spenning som Tasso selv skulle komme til å utradere med redigeringen og den endelige rettelsen etter aristotelisk prinsipp. Guercino kan ha forstått bildets implisitte brudd med et fremvoksende klassisk ideal. Han kan ha hørt bildet kritisert med slike argumenter. I alle tilfeller var konteksten rundt bildet i forandring. Maleriet ble nå vurdert etter en mer systematisk forståelse av representativ sannhet. Med det sene bildet har Guercino rettet seg etter dette og spisset fortellingen i verket, 35 år etter det første bildet og 70 år etter at Tasso med en forskjellig motivert innrettelse etter liknende prinsipper gjorde det samme.

Som et øyeblikk i illustrasjonen av Guersalemmen er den første *Tancredi* et tilfelle hvor spenningen i epikken realiseres. Det sene verket er, lest i fortolkningstradisjonen *Ut Pictura Poesis*, en korrigerende retning av en klassisk poetikk. Det er inspirert av studiet av kanoniske forbilder. Det imøtekommer, ved å negere den formale og tematiske uklarheten som er grunnleggende i det tidlige bilder, den poetiske fortolkningstradisjonens oppfatning av imitasjon og decorum. I Monas og Tassos kontekst var spørsmålet om representativ sannhet i bilder i stor grad et

teologisk spørsmål.³⁷⁶ I annen halvdel av Seicento er det primært et poetisk spørsmål. Den korrigerende impulsen hos både Tasso og Guercino har imidlertid hatt liknende effekter; en rettelse etter det aristoteliske, og i resepsjonens øyne en streben mot høyere kunst. Uavhengig av Agucchis direkte innflytelse på/de spesifikke årsakene til Guercinos sene stil representerer det andre *Tancredi* et klassiserende formspråk og dets motsvarende litterært orienterte kritiske miljø hvis endelige uttrykk kom om lag 15 år etter Guercinos bilde i Belloris forelesning for Accademia San Luca i 1664, som skulle komme til å være av den største viktighet for utviklingen av smakspreferanser ut århundret.³⁷⁷

³⁷⁶ Dette kommer til et klart uttrykk hos Bellarmine. Kardinal Robert Bellarmine (1542-1601) *De imaginibus saris et profanis* av 1594 opprettholder Tridentinerkonsilets distinksjon mellom idoler og bilder. Bellarmine skriver at religiøse bilder representerer sannhet mens profane bilder eo ipso er usanne. Mediet for denne sannheten i maleriet er ifølge Bellarmine "naturalisme". Denne naturalismen bør i følge Bellarmine ledsages av tekstlig identifisering av figurer, for å sikre klar leselighet. Vi ser altså her et svært bokstavelig sannhetsideal i det tidlige Jesuittiske maleriet. Borromeo fremmer også at det er nødvendig å markere navnet på en figur under den om dens identitet er uklar. Se Bailey, 11; cf. Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy 1450-1600*. 4. utgave. (Oxford: Oxford University Press, 1994), 106-111. Selv om denne forsøkte styringen av visuelt språk har et annet utgangspunkt relaterer det til Ut Pictura Poesis-doktrinen ideal om klarhet.

³⁷⁷ *L'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte*, gjengitt som forord i *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* i 1672. Se Lee, *Ut Pictura Poesis*, 13. cf. Haskell, 158-159 om dens innflytelse.

Konklusjon

Det første og andre *Tancredi* er objekter som adskilles av et kronologisk gap. I tidsrommet mellom verkene har noe forekommet i Guercinos formspråk. Stilforandringen, som har tatt motivene fra et malerisk uklarhet til klassisk klarhet, har medført en ny forståelse og bruk av farge, lys og linje. Den har også medført at objektene som tegnes av disse elementene har blitt forandrede meningsbærere. Og maleriets fremste meningsbærer er figuren.

Hva har skjedd med figuren? I det sene *Tancredi* er dens utforming betinget av et ønske om absolutt klarhet. Dens gester er konvensjonaliserte og dens forhold til rommet og til de andre figurene er nå harmonisk og isolert. Billedrommet som omslutter den er nå på en scenografisk måte tilrettelagt for å sette handlingen i relieff. Det er en negasjon av det tidlige bildets rom, som fremster som en agitert gjenklang av det sterke dramaet. Dette er et rom som er satt i bevegele av den poetiske handlingen blant figurene, og i dette blir figuren oppløst og absorbert i en patetisk enhet. Figuren er nå et legeme, og det som er igjen av dets brutte form forteller en intim og stofflig historie. Det er et formspråk som appellerer til både kontemplasjon og deltagelse i den legemlige tilstand.

Dette var kjennetegn ved Guercinos religiøse billedproduksjon i perioden. Når det tidlige *Tancredi* viderefører dette formspråket til et sekulært, sensualistisk og eksotisk motiv oppstår en formal referensialitet, ikke direkte men antydnet og assosiativ, til en annen billedfunksjon. Det representerer en åpning av tekstlig mening. Og det nærer seg på en spenning i det tekstlige utgangspunktet.

Tassos *Gerusalemme* er ikke en fast størrelse som kan videreføres til maleriet som en konstant. Det er i seg selv et komplekst verk som først og fremst står i spenning mellom en postulert poetikk, som diktert av klassisk eksempel, og en annen poetisk stil, hentet fra det friere språket i Tassos poetiske talent. Det er en kompleks ikonografisk kilde, gjenstand for svært forskjellige fortolkninger. Og implisitt i transkriberingen av fortellingen til en annen kunstform er en grunnleggende abstraksjon.

Denne abstraheringsprosessen var noe *Ut Pictura Poesis*-paradigmet fornektet gjennom å påføre allmenn lovmessighet mellom kunstformene. Når Guercino maler

sitt andre *Tancredi* i Bologna om lag 1650 er denne teoretiske kulturen langt mindre banalt pedantisk enn i andre kulturer, som sen Cinquecento eller fransk klassisisme, men autoritær og i økende grad innflytelsesrik over bildet.

Årsaken til Guercinos stilforandring er vanskelig å fastslå med sikkerhet. Men av større viktighet enn dens forklaring er dens samsvar med dens resepsjonskultur. Det sene *Tancredi* tilfredsstiller både en teoretisk kultur og et marked som setter narrativ og representativ klarhet fremst i maleriet. I visualiseringen av Tassos epikk lykkes Guercino i å ekstrahere, og fremstille, en av historiene epikken rommer. Den viktigste forutsetningen for dette er å gjøre figuren klar og representativ. I prosessen tømmes den for det legemlige meningsnivået fra det tidlige formspråket og blir en deklamatorisk formidler.

I hver sin ende av det kronologiske spekteret av Guercinos produksjon finner vi *Tancredi* 1619 og *Tancredi* 1651 som objekter fremkommet av deres kontekster. Mecenatene som har bestilt dem markerer seg med klare preferanser. Dette fremstår som en høyst reell kontekstuell påvirkning på verkene. Tassos verk hadde også stått i spenn med hans kontekst. Dette var en kontekst med en klart formulert poetisk idealisme. Og det er det samme kritiske vokabularet, fremkommet av et liknende forståelse av klassisk poetikk, som gjør seg gjeldende i vurderingen av Guercinos utvikling av formspråket. Den korrigerende impulsen, i Tassos tilfelle nær og direkte, i Guercinos tilfelle indirekte virkende, var en klassisk poetikk. For begge kunstnerne var konflikten mellom beherskelse av en ekspressiv naturalisme og en sensitivitet og tilpassningsdyktighet overfor impulser utenfra.

For resepsjonen var utviklingen av formspråk hos Guercino var av største viktighet. Det som stod på spill for de klassiske biografene og teoretikerne var en genealogisering av maleriet med utgangspunkt i kvalitetsvurderingen av formspråkets klassiske kvaliteter. Guercinos formspråk kunne enten forbli forbundet med en lavere, uklar stil, eller heves seg mot høyere, ideell representasjon. I sen stil, og i det sene *Tancredi* lykkes han, uavhengig av opphavet til hans klassiske stil, i å oppnå dette. Mens det sene *Tancredi* er en realisering av *Ut Pictura Poesis*, er det tidlige *Tancredi* en visuell allusjon til de ekspressive poetiske kvalitetene i Tasso. Bildene er resultatene av en dynamisk interaksjon mellom malende dikt og poetisk bilde.

Appendix 1: Begrepsavklaring Retorikk og Emosjonalisme

Jeg vil her kort gjøre viktig distinksjon mellom *emosjoner* og *gester*. Det finnes i klassisk tradisjon en formalisering av emosjoner, her kalt sjelens bevegelser eller liknende, som utarter seg i klare tilstander uttrykket gestisk med forbilde i klassisk skulptur. Når jeg her benytter begrepene psykologisering eller emosjonalisering dreier det seg ikke om en slik konsentrert og ideelt formalisert fremstilling av en allmenn tilstand, men om det som kjennes som en barokk inderlighet; en utforskning av den sjelelige tilstand uttrykket i et legeme som ikke speiler den kondenserte tilstand, men den øyeblikkelige og subjektive tilstand som formidlet i legemet, gjerne i en tilstand av lidelse. Poussins oppslagsverk for generell og eviggyldig menneskelig tilstand, *Manna i ørkenen*, er slik vesensforskjellig fra Guercino fremstilling av det partikulære og øyeblikkelige i subjektets lidelse.

Begrepet retorikk er gjennomgående i beskrivelsen av Guercinos tidlige bilder som tar i bruk flere figurer med sterke bevegelser og gester. Men disse gestene, i sine dynamiske formale og narrative samspill, er heller uttrykk for en emosjonalisme, og samsvarer med den spontaniteten som sees i lysmodelleringen. Om dette er en retorikk er det en øyeblikkelig retorikk. Oppfattelsen av figurenes gester som retoriske uttrykk er sterkere, og forskjelligartet, i den sene Tancredi. Overgangen er fra en besjelet retorikk til en deklamatorisk retorikk, et indeks for klare, verbale utsagn. Heller enn å være inkorporert i et strebende legemes spontane språk er de projiseringer på figurer som her i utgangspunktet er tilnærmet som retoriske markører. Figur- og gesteforståelsen, er fullstendig forandret.

Til dette tilføyer at jeg ikke på noen måte forsøker å tilskrive verken *barokk emosjonalisme* eller den katalogiske stiliseringen av lidenskapene noen direkte overordnet årsak, som eksempelvis Ignatius' *Spirituelle øvelser* eller tridentinerkonsilets billeddekret; fenomener som er alt for lite enhetlige og alt for komplekse til å finne som årsak til spesifikke formale eller doktrinnelle løsninger i maleriet.

Referanser til Guercinos *retoriske* løsninger i billedspråk forekommer hos Stone og Ebert-Schifferer. Hva menes med dette? Betydningen fremstår klar i sammenhengen. Imidlertid kan det hevdes at ethvert bilde benytter seg av en visuell

retorikk uten at dette oppklarer spørsmålet. Videre er det innlysende at et figurativt maleri bestående av figurer i illudert interaksjon representerer bruken av legemlig retorikk overført til maleriet. Det er uklart om det er dette Stone mener når han omtaler *Ritorno del figliol prodigo* av 1619 som et verk med vekt på retorikk. Bildet har utvilsomt en egenartet fortellende form, i det at verket benytter intrikate formale og kompositoriske effekter for å skildre en tekstlig hendelse. Ebert-Schifferers fortolkning av retorikk er imidlertid at det er dette som kjennetegner den sene stilens uttrykk. Det er i denne betydningen jeg i det følgende bruker begrepet. For å utdype dette bruker jeg her *deklamatorisk retorikk*, eller bare, *retorikk*, forstått som en høyest mulig grad av klarhet i formidling av tilstander og handlinger som basert på en Aristotelisk idé om ideell representativitet. Det er altså her betegnende for et formspråk som etterstreber klarhet i figurmodellering og slik i et vesensaspekt motvirker mål og middel i *Ritorno*, til tross for at begge bildene på hver sin måte har tydelig fortellende fokus. Jeg ønsker altså her å distingvere mellom det emosjonelt intime og ekspressive på den ene side, og det klare, deklamatoriske og distansert retoriske på den andre.

Appendix 2: Teori og formspråk

Mahon trekker linjen mellom teori og formspråk, men gjør dette gjennom vurderingen av sannsynligheten av den faktiske kontakten mellom teoretikeren og maleren. Dette avkommer naturlig av at Mahons verk, skrevet i 1947, primært har interesse for form og kritisk resepsjon isolert sett. Broen mellom verk og teori er imidlertid gjennom patronasje, som i perioden der det sene bildet males har en tiltagende grad av interaksjon. Gjennom å nedtone viktigheten av Scannelis forklaring av stilforandringen overser Mahon det faktum at markedet i Bologna, som på dette tidspunktet var mettet på Renis klassisisme, i økende grad var under innflytelsen av en fremvoksende klassisk-kritisk autoritet som representert av Malvasia og Bellori.

Haskell, som støtter seg til Mahons konklusjon om at det var det klassiske som representert av Agucchi som førte til Guercinos stilforandring³⁷⁸, påpeker at det samme forekommer i tilfellet av Gauli, hvis arbeider i Roma ble moderert av en samlet klassisk-kritisk holdning. Men denne sammenhengen er langt enklere påviselig enn sammenhengen Agucchi – Guercino. Det var nå, ved Gaulis arbeider i ..., lenge siden polemikken mellom det *barokke* og det *klassiske* hadde kommet til uttrykk i Sacchis og Cortonas fresker side om side i Palazzo Barberini. Og Bellori utgjorde nå en klar og autoritær kritisk stemme som skulle bli grunnlaget for en tiltagende klassisk dogmatikk. Gaullis takmaleri for Il Gesù kunne ikke ha stått i tydeligere opposisjon mot dette idealet, og en stilforandring drevet frem av kritisk resepsjon fremstår langt mer håndfast her, ved Gaulis moderering av sine svært *barokke* uttrykk, enn ved den mindre enhetlige konteksten av pavelig patronasje som omsluttet Guercino i Roma i '20-årene.

Mahons tese om at Agucchi har vært utslagsgivende for stilforandringen hviler på en rekke mesenkontekstuelle fakta. Haskell er blant dem som hevder at overgangen til Gregorius' pontifikat medførte en motreaksjon i retning av det klassiske.³⁷⁹ I enkelte aspekter virker dette udiskutabelt. Agucchis funksjon som pavens høyre hånd og utropelsen av Domenichino som Statsarkitekt tyder på dette, og kardinalnevøens samling av klassisk skulptur, den beste i Roma, var et oppslagsverk for klassiske

³⁷⁸ Haskell, 28.

³⁷⁹ "A brief 'classic' reaction set in after the wide tolerance of the previous twenty years."

forbilder. Men som omtalt tidligere var Guercinos arbeid for Ludovisi i kontinuasjon av det *barokke* formspråket i årene før 1621. Imitasjonen av effekten i olje i *Aurora* viser i hvilken grad Guercino ønsket å bringe den tidlige stilen videre i monumentalt freskeformat, til tross for mediumsforskjellen. Fresken som dekorerer Ludovisis private lysthus er med sin illusjonistiske åpning av taket og sterke forkorting et svært anti-klassisk verk.³⁸⁰ Det enkleste argumentet som kan mobiliseres mot en vurdering av Ludovisis preferanser som enhetlige er dermed at det var campanilistiske hensyn som gikk først i Ludovisis bruk av kunstnere.

³⁸⁰ Mens *Auroras* plass er i et casino og følgelig forholder seg til andre decorumsregler var Guercino som nevnt tiltenkt oppdraget å dekorere benediktionsloggiaen i Peterskirken. Som ethvert pontifikats viktigste utsmykkingsprosjekt utenfor det private var valget av kunstner her selvfølgelig av største betydning, og en kunstner med et formspråk som ble funnet upassende ville neppe bli gitt oppdraget.

Appendix 3: Motreformasjon og bilde

Jeg ønsker her å distansere meg fra generelle konklusjoner om intellektuelle trender og religiøse tendenser som en forklaring for formspråk. Spesielt er generaliserende konklusjoner om motreformatorsk åndelighet og om manierisme, som et enhetlig fenomen og reaksjonsgrunnlag, uheldige for forklaringen av vesenstrekk ved det barokke. Studier som Bailey og Boschloo har vært viktige i spissingen og modereringen av slike konklusjoner. Jeg finner likevel en betydelig avstand mellom disse påstandene og ideene om deltagelsesappell og legemsforståelse i barokk maleri. Deltagelsesappellen forstår jeg som en viktig del av det barokke prosjekt. Transcendensen av real- og billedrom, øyeblikkeliggjøring i form av temporalitet og kontemporært iscenesatt naturalisme er barokke vesenstrekk som involverer betrakteren i Italiensk 1600-tallsmaleri. Jeg forsøker altså ikke her å knytte dette mot Tridentinerkonsilets siste dekret, formulert mer enn 50 år før verket som her omtales. Videre er Kristi legemes betydning i katolsk teologi selvfølgelig et gjennomgående tema i eksegese. At Kristi legeme i italiensk tradisjon visuelt presenteres for den troende i altertavlen som et liturgisk redskap tilknyttet nattverden holder jeg også for sant.

Bibliografi

Bagni, Prisco. *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*. Bologna: Nuova Alfa, 1986.

_____. *Guercino a Cento: Le decorazioni di Casa Pannini*. Bologna: Nuova Alfa, 1984.

Bailey, Gauvin Alexander. *Between renaissance and baroque: Jesuit art in Roma 1565-1610*. Toronto: Toronto University Press, 2003.

Baxandall, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Redigert av Borea, Evelina med introduksjon av Previtali, Giovanni. Torino: Einaudi, 1976.

Blunt, Anthony. *Artistic theory in Italy 1450-1600*. 4.utgave. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Bodmer, Enrico. "L'Accademia dei Carracci". *Bologna*, (August 1935).

Boschloo, Anton. *Annibale Carracci in Bologna: Visible reality in art after the Council of Trent*. Haag: Statlig forlag, 1974.

Brand, C. P. *Torquato Tasso: A Study of the Poet and of his contribution to english literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

- Brooks, Julian. *Guercino: Mind to paper*. Los Angeles: Getty Museum, 2006.
- Bryson, Norman. *Word and Image: French painting in the Ancien Regime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Buzzoni, Andrea. *Torquato Tasso: tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*. Bologna: Nuova Alfa, 1985.
- Bynum, Caroline Walker. "Hellig føde, hellig faste: Kvinner og mat i middelalderen". Oversatt av Kåre A. Lie. Oslo: Pax, 2004.
- Davie, Mark. "Introduction". *The Libetration of Jerusalem*. Oversatt av Max Wickert. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Ebert-Schifferer, Sybille. "Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?: Reflections on Guercino's narrative structure". I *Guercino: Master Painter of the baroque*, redigert av Denis Mahon, Washington: National gallery of art, 1992.
- Feigenbaum, Gail. "Ludovico Carracci: A profile". *Ludovico Carracci*. Redigert av Andrea Emiliani. Milano: Electa, 1994.
- Friedlaender, Walter. *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*. New York: Columbia University Press, 1990.
- Graeve, Mary Ann. "The stone of unction in Caravaggio's painting for the Chiesa Nuova". *Art Bulletin* 40, nr. 3 (sept. 1958).
- Haskell, Francis. *Patrons and painters: A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, 2.utg. New Haven: Yale University Press, 1991.

Hathaway, Baxter. *The Age of Criticism: the Late Renaissance in Italy*, (New York: Cornell University Press), 1962.

Henning, Andreas., Schaefer, Scott. *Captured emotions : Baroque painting in Bologna, 1575-1725*. Los Angeles: Getty, 2008

Lee, Renselaer W. "Mola and Tasso", *Studies in renaissance and baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, New York: Phaidon, 136-141.

_____. "Observations on the first illustrations of Tasso's *Gerusalemme Liberata*". *Proceedings of the American Philosophical Society* 125, nr.5 (Okt. 1981).

_____. *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*. New York: Norton, 1967.

Levy, Evonne. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Lomazzo, Gian Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*. Milano: Pontio, 1585.

Mahon, Denis. "Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarifications". *Art Bulletin* 35, nr 3. (Sep 1953).

_____. "Guercino and Cardinal Serra: A newly discovered masterpiece". *Apollon* 170 (Sep 1981).

_____. *Il Guercino: Catalogo critico dei disegni*, med bidrag av Cesare Gnudi. Bologna: Alfa, 1969.

_____. *Il Guercino: Catalogo critico dei dipinti*, med bidrag av Cesare Gnudi. 2. utg. Bologna: Alfa, 1968

_____. "Notes on the young Guercino I: Cento and Bologna". *The Burlington magazine for connoisseurs* 70, nr. 408 (Mars, 1937), 112

_____. *Studies in seicento art and theory*. faksimile av 1. utg. London: Warburg Institute, 1971.

Malvasia, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice: Vite de pittori bolognesi*. Bologna: 1678.

Monssen, Leif Holm. "Triumphus and Trophaea sacra: Notes on the iconography and spirituality of the triumphant martyr". *Konsthistorisk tidsskrift* 51, (1982): 10-20.

Montagu, Jennifer. "Antonio and Gioseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini". *Art Bulletin* 52, nr.3 (sept.1970).

Moroni, G. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 53, Venezia, 1851.

Passeri, Giambattista. *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*. Faksimile av 1. utgave. Roma: Arnaldo Forni, 1976. Opprinnelig utgitt Roma: Natale Barbiellini, 1772.

Prasad, Shilpa. *Guercino: Stylistic evolution in focus*. Michigan: Michigan University press, 2006.

Pericolo, Lorenzo. *Caravaggio and pictorial narrative: Dislocating the Istoria in early modern painting*. London: Harvey miller, 2011.

Perlove, Shelley K. "Power and religious authority in Papal Ferrara: Cardinal Serra and Guercino". *Konsthistorisk tidsskrift* 68 nr. 1 (1999).

Pope-Hennessy, John. "Two portraits of Domenichino", *The Burlington magazine for connoisseurs* 88, nr.521 (1946).

Posner, Donald. *Annibale Carracci: A Study in the reform of italian painting around 1590*. London: Phaidon, 1971.

Scannelli, Francesco. *Il Microcosmo della pittura: Overo trattato diviso in due libri*. Modena: 1657.

Spear, Richard E. "Guercino's 'prix-fixe': Observations on studio practices and Guercino's paintings and art marketing in Emilia". *The Burlington magazine* 136, nr. 1098 (Sept. 1994).

Smyth, Francis B., Oneill, John P. *The age of Correggion and the Carracci: Emilian painting of the 16th and 17th centuries*. Washington DC: National Gallery of Art, 1986.

Stone, David M. *Guercino: Catalago completo dei dipinti*. Firenze: Cantini, 1991.

Tasso, Torquato. *Gerusalemme Liberata*. Red. Lanfranco Caretti. Milano: Mondadori, 1983.

Trezzani, Ludovica. "Il Guercino" i *Torquato Tasso: tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, redigert av Andrea Buzzoni. Bologna: Nuova Alfa, 1985.

Turner, Nicholas. *Guercino: Drawings at Windsor Castle*. Washington: National gallery of art, 1991.

Turner, Nicholas og Carol Plazzotta. *Drawings by Guercino from British Collections*. London, British museum: 1991

Unger, Daniel M. "Guercino's paintings and his patrons' politics in early modern Italy". *Renaissance Quarterly* 64, nr. 1 (Vår 2011).

Warnke, Frank J. *Versions of baroque: European literature in the seventeenth century*. New Haven: Yale University Press, 1972.

Weinberg, Bernard. *A history of literary criticism in the Italian renaissance*. bd. 1-2. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Wittkower, Rudolf., Jaffe, Irma B. *Baroque art: The Jesuit contribution*. New York: Fordham, 1972.

Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Developement of Style in Later Art*. oversatt av M. D. Tottinger. New York: Dover Publications, 1950.

_____. *Die Klassische Kunst: eine Einfyhrung in die italienische Renaissance*. 3. utgave. München, 1904.

Zeri, Federico. *Pittura e controriforma: L'arte senza tempo' di Scipione da Gaeta*. Torino: Einaudi, 1970.